REVUE DE LA SOCIÉTÉ
D'HISTOIRE DU
THÉATRE
DIXIÈME ANNÉE
I





REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

DIXIÈME ANNÉE

I

MCMLVIII



MICHEL BRIENT, EDITEUR



LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

ILLUSTRATIONS

=-=-=-=-=-=-

=-=-=-=-=-=-=-=

SOMMAIRE

COMMUNICATIONS

LIVRES ET REVUES

APRÈS UN QUART DE SIÈCLE...

IL *y a vingt-cinq ans, quelques professeurs de l'Université, quelques hommes de théâtre et des érudits, de ceux-là, au temps où l'on ne parlait pas de loisirs et où l'on en avait, que l'on nommait* « chercheurs et curieux », *aimaient à se retrouver à la bibliothèque de l'Arsenal à qui Auguste Rondel avait généreusement offert les collections qu'il souhaitait primitivement confier aux soins de la Société des Comédiens Français, souhait qui, pour des raisons administratives ne pu être réalisé. Heureux temps dont Madame Horn-Monval, précieuse collaboratrice d'Auguste Rondel, amie accueillante et dévouée, n'a pas oublié, non plus que les premiers fidèles, l'atmosphère d'amitié et d'entr'aide qui régnait rue de Sully.*

Ces quelques hommes passionnés de théâtre réunis sous le signe de l'amitié devaient bientôt former une Société et publier un modeste Bulletin, Max Fuchs en fut l'âme et aussi le maître Jacques, assurant non seulement la direction et le secrétariat de ce Bulletin, mais aussi les plus humbles beognes, allant porter le numéro fraîchement sorti des presses aux sociétaires — alors peu nombreux —, veillant à tout avec une compétence, un dévouement, un désintéressement à quoi, personnellement, je ne saurais assez rendre hommage. Pendant l'occupation il parvint, souvent dangereusement, à maintenir la vie de notre Société.

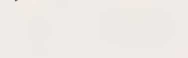
Rentré en France, après la Libération, Louis Jouvet, qui fut toujours soucieux de remonter aux sources de son art et de son métier, accepta de donner à notre Société une audience et des possibilités accrues, comptant sur l'un des vice-présidents, signataire de ces lignes, pour l'assister dans cette vaste tâche. Grâce à Louis Jouvet et à l'aide que nous accordèrent généreusement la Direction Générale des Arts et Lettres, la Directian Générale des Relations Culturelles, l'Association d'Action Artistique à l'Etranger, le Centre National de la Recherche Scientifique et aussi à la Radiodiffusion-Télévision Française qui, depuis 1949, *accueille chaque semaine notre émission* « Prestige du Théâtre », *notre Société prit depuis dix ans, le développement que vous savez, étendant son action, prtmitivement natio-*

nale, au monde entier, y portant le prestige pe la France, assurant entre tous une union de recherche de travail et d'amitié. C'est grâce à cette union et à notre collaboration avec la Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle et Centre français de l'I. I. T. que nous pouvons nous enorgueillir de publier une bibliographie internationale du théâtre qui — bien qu'encore très imparfaite et incomplète — rend d'inestimables services. En outre j'eus la joie de pouvoir offrir aux membres de notre Société et aux étudiants le libre accès à la Bibliothèque et aux archives que j'avais personnellement entrepris dès 1924, de constituer. Ainsi est né et grandit chaque jour le Centre de Documention Théâtrale qui est devenu l'une des activités essentielles de notre Société.

Je dois vous mettre au courant des décisions prises par notre Comité Directeur concernant l'édition de la Revue d'Histoire du Théâtre. En raison de la législation qui régit les périodiques, nous devons renoncer à la politique des numéros doubles et publier quatre numéros trimestriels ce qui nous contraint à diminuer le nombre de pages de chaque livraison, le nombre de pages annuels restant le même. D'autre part l'augmentation des prix au cours de ces derniers mois rend de plus en plus difficile l'équilibre de notre budget, je suis certain que chacun d'entre vous voudra nous aider en recrutant de NOUVEAUX ADHÉRENTS et en versant régulièrement sa cotisation.

Je crois pouvoir dire, après vingt-cinq ans, que nous avons mérité l'estime dans laquelle on tient notre Société, puissions-nous ne pas décevoir les espoirs que l'on met en elle, au sein d'une vaste action internationale pour la connaissance du passé et l'activité présente du théâtre.

Léon Chancerel.



NOTES SUR LE THEATRE TIBÉTAIN

Une distinction essentielle s'impose lorsque l'on parle de « *théâtre* » tibétain. Plusieurs voyageurs ont malheureusement confondu sous ce même vocable deux catégories de manifestations qui, en dépit de certaines ressemblances extérieures dues à leur aspect commun de drame joué, mimé et dansé par des acteurs, sont radicalement différentes en leur essence. Cette confusion peut trouver son explication dans le fait qu'au Tibet, toutes les manifestations artistiques, toutes les productions littéraires tant sacrées que profanes, possèdent le même caractère religieux, elle n'en est pas moins déplaisante pour les Orientaux.

LES DRAMES SACRÉS

La première de ces catégories est constituée par ce que les Occidentaux dénomment habituellement : « danses de démons ». Cette appellation est erronée, elle a également un sens péjoratif tout aussi déplaisant pour les Tibétains qui emploient celle, beaucoup plus exacte, de « festival de prières » ou « festival des Dieux ». Bien qu'il ne s'agisse pas là de théâtre, nous devons donner quelques détails sur ces danses, ne serait-ce que pour marquer les différences qui les distinguent du théâtre tibétain proprement dit.

Il s'agit de drames sacrés qui sont de véritables offices religieux accompagnés de la récitation de prières et de textes sacrés. Ils sont célébrés uniquement par des prêtres, dans l'enceinte des lamaseries, à des dates fixées par la tradition, généralement en été, d'où leur autre nom de *yar-chiu* : « Prières de l'été ». Leur célébration s'accompagne évidemment de tout le déploiement spectaculaire de costumes somptueux et multicolores, de chapeaux étonnants, de masques effrayants, de danses et de musique, qui plaît aux Tibétains et qui répond à leurs traditions religieuses, mais ceux qui les suivent, tout en appréciant à sa valeur le côté hautement spectaculaire de la cérémonie, savent très bien qu'il s'agit d'un sacrifice religieux de propitiation, et ils y apportent le même sérieux, le même esprit de

foi que les fidèles qui assistent à la grand-messe de Noël ou de Pâques. D'ailleurs la messe catholique est, elle aussi, un drame sacré qui représente mystiquement le sacrifice du Christ sur la croix; on n'en jugerait pas moins sévèrement un Oriental qui, assistant à une grand-messe pontificale, et ne tenant compte que du faste de la cérémonie, de la musique et des chants qui l'accompagnent, des somptueux ornements sacerdotaux des officiants, du rituel très spectaculaire qu'ils observent, la décrirait comme une représentation théâtrale sans mentionner sa signification religieuse essentielle.

Un des buts de ces drames sacrés est d'offrir un sacrifice public aux divinités bienfaisantes, d'exorciser les démons maléfiques afin de permettre aux paysans de faire une bonne récolte. Souvent aussi ils miment des épisodes de la vie du Bouddha ou de l'histoire religieuse du Tibet, les plus fréquemment représentés étant la tentation du Bouddha par les légions de Mâra, le triomphe de la religion bouddhique sur les sorciers de la religion *bön,* le vieux culte naturaliste du Tibet, antérieur à la pénétration bouddhique, ou encore le meurtre de Lang-Darma, le Julien l'Apostat tibétain. Les moyens dramatiques mis en œuvre dans l'exécution de ces drames sacrés pour faire l'éducation religieuse de cette rude population de pasteurs et accroître sa ferveur, sont remarquablement orchestrés et efficaces; ils sont le résultat d'une expérience séculaire et d'une profonde connaissance de l'âme tibétaine.

Le cycle sacré se déroule généralement sur trois jours d'un spectacle presque ininterrompu. Il serait hors de propos d'en détailler ici le scénario et le symbolisme religieux; je me contenterai d'évoquer l'ambiance des danses lamaïques auxquelles j'ai eu l'occasion d'assister au cours d'un long séjour dans le Tibet oriental, et d'essayer de donner une idée de la beauté du spectacle, beauté rude et farouche comme la nature qui en forme le cadre.

La grande cour intérieure de la lamaserie a été envahie dès le matin par la foule paysanne gaie, bruyante et sympathique, se pressant pour mieux voir. Chacun a revêtu ses plus beaux habits et ses plus riches bijoux. Au centre est un grand cercle vide où se dérouleront les danses. Dans le fond, une tribune richement ornée pour les dignitaires de la lamaserie, et devant cette tribune, une sorte de reposoir recouvert d'une grande peau de tigre sur laquelle ont été disposés des vases d'argent et de grands *tor-mas* (1) peints de vives couleurs.

Bientôt les lamas sortent du temple et s'avancent lentement sur la place en solennelle procession. Devant marchent les dignitaires portant, sur leurs vêtements monastiques, de grandes dalmatiques de brocart brochées d'or et de soie; ils vont s'asseoir avec gravité dans la grande tente, le supérieur sur un trône élevé que protège un dais de soie jaune. Ensuite viennent des religieux tenant à la main de grands encensoirs d'argent massif suspendus

(1) Gâteaux d'offrandes aux formes très variées, ornés de folioles et de pétales, confectionnés avec de la farine d'orge (*tsam-pa*) et du beurre, et teints de couleurs rituelles.



Le Roc
des Enfers.
Lamaserie de
Kantzé



Masque tibétain

Publié dans *Le Théâtre des origines à nos jours* par Léon Moussinac
(Coll. Museum of Natural History Chicago)

Danses lamaïques. Lamaserie de Dzogehen-Gompa



Danses lamaïques. Lamaserie de Dzogehen-Gompa

par des chaînes dorées, ressemblant étonnamment à ceux qui sont utilisés dans le culte catholique. D'autres portent des bannières de soie aux éclatantes couleurs. Tous viennent se ranger de chaque côté de la tribune des dignitaires tandis que les musiciens, munis de *radongs*, de *djialings* (2) et de grosses cymbales de bronze s'accroupissent devant eux. Les danses vont commencer.

Un premier groupe d'une vingtaine de danseurs pénètre sur la place. Leurs robes sont de soie brochée à grands pans flottants; sur la tête ils portent de curieuses coiffures à grandes feuilles de soie multicolores, tandis qu'un long voile noir pend devant leur visage. Au-dessus de la robe est passé un grand tablier, assemblage de losanges faits d'osselets humains enfilés comme des chapelets, attribut habituel des sorciers. Dans la main gauche les danseurs tiennent le *tjri-bou*, la clochette rituelle, dans la droite le *darou*, petit tambourin liturgique fait de deux calottes crâniennes d'enfant, accolées par leur convexité et tendues de peau humaine. Ils commencent une ronde très lente, rythmée par la musique des trompes et des cymbales, et viennent se ranger devant la tribune des lamas. Puis un groupe de jeunes novices d'une dizaine d'années entre de la même façon, exécutant une danse animée aux figures très complexes; entre deux figures ils se prosternent dans un grand geste d'adoration devant le *tor-ma* placé sur le reposoir, puis ils reprennent un nouveau mouvement chorégraphique. Finalement ils sortent en un mouvement très rapide et sont remplacés par un autre groupe de lamas portant le costume des sorciers à chapeau noir, celui des anciens *bön-po*.

Les danses se succèdent dans une attention et un silence véritablement religieux. Chacune est marquée par l'entrée d'un nouveau groupe; elle dure très longtemps et lorsqu'elle se termine, les exécutants sont véritablement exténués sous leurs lourds vêtements, leurs masques et leurs chapeaux monumentaux. La chorégraphie est extrêmement compliquée : une série de poses lentes, aux gestes très étudiés, sorte de danse statique qui se transforme parfois subitement en mouvements de détente rapide comme dans les danses japonaises. Ces mouvements lents sont suivis de figures variées consistant fréquemment en tournoiements sur un pied, dans un grand envolement de robes et de rubans; lorsque ces mouvements sont exécutés par une cinquantaine de danseurs, dans un chatoiement de soieries multicolores, l'effet d'ensemble est vraiment extraordinaire et fort impressionnant. Je suis frappé par la grande beauté des costumes faits de soies brochées de Chine, lourdes et riches, tissées de fils d'or et d'argent ou rehaussées de somptueuses broderies d'un dessin et d'une technique remarquables. Les tons sont vifs, francs, avec des harmonies de couleurs d'un goût très sûr, chaque nouvelle équipe de danseurs portant un costume entièrement différent de la précédente. Les danseurs sont tous des

(2) Le *radong* est une énorme trompe droite en cuivre, de plusieurs mètres de long, donnant une sorte de mugissement sourd et profond. Le *djialing*, beaucoup plus petit, possède une sonorité de hautbois.

lamas, mais la plupart possèdent une virtuosité chorégraphique que leur envieraient bien des danseurs professionnels. Les figures de danse, très stylisées et d'une exécution scrupuleuse sont réalisées sans la moindre hésitation, avec un naturel et une facilité qui dénotent un entraînement prolongé et intensif. Même en faisant abstraction de la signification religieuse qui, nous l'avons vu, est essentielle, ces danses lamaïques relèvent d'un art consommé.

La dernière danse a pour acteurs des lamas masqués qui figurent le dieu des enfers et sa suite. C'est un déploiement extraordinaire de costumes aux broderies d'une fantaisie échevelée, de splendides dalmatiques de soie blanche, bleue, mauve ou rouge sombre sur lesquelles sont peintes des divinités terribles. Les masques géants sont d'un travail admirable : figures de démons d'un réalisme hallucinant, chacun ayant ses caractères bien tranchés, surmontées de couronnes de crânes. Les danseurs exécutent une danse frénétique, brandissant de grands sabres, sautant et bondissant, s'accroupissant pour se relever brusquement dans une détente farouche. Leur sortie est soigneusement amenée. Chacun à tour de rôle se détache du groupe pour achever sa prière dansée en un numéro individuel pour lequel il donne toute la mesure de son talent et aussi tout ce qui lui reste d'énergie après ce long effort, puis il disparaît derrière la foule.

Je crois qu'il n'est pas inutile de dire ici quelques mots de la musique tibétaine qui accompagne rituellement toutes les cérémonies liturgiques, les prières, les danses lamaïques et aussi les représentations théâtrales. Souvent je suis resté une partie de la nuit sur la terrasse de mon ermitage perdu dans le solennel silence des hauts-plateaux, écoutant avec une émotion profonde, comme une musique de rêve, la sérénade nocturne que les religieux donnent parfois aux dieux. Cela commence par le sourd grondement des *radongs,* lent et grave appel rythmé qui semble sourdre de la masse sombre de la lamaserie. Puis après un silence c'est le clair chant des *djialings.* Il débute sur une seule note pure, prolongée, semblant parfois prête à s'évanouir et renaissant avec une force nouvelle. Peu à peu le chant s'infléchit en une simple phrase mélodique d'une pureté de ligne infiniment émouvante, s'enrichissant de délicates modulations, puis revenant à sa simplicité première. Il se dégage de cette mélodie en mineur qui s'écoule, claire et unie comme les eaux d'un fleuve paisible sans heurts, sans passion, dans la poignante sonorité du *djialing*, un sentiment de détresse mais aussi de paix surhumaine. Toute la douleur de notre monde illusoire, toute la souffrance des êtres, toute la compassion pour les créatures, toute la modération, la tendresse simple et vraie de la religion bouddhique s'expriment ici admirablement, sans cris, sans vaine déclamation, sans fausse sentimentalité. Ces mélopées n'ont absolument rien de commun avec les chants chinois beaucoup plus ornés, plus heurtés, plus criards; si elles peuvent dans une certaine mesure avoir une parenté avec les chants de l'Inde, elles n'ont jamais leurs modulations compliquées, leurs brusques changements de registre qui sont un rappel de la musique de

l'Islam. Les mélodies religieuses tibétaines ont au contraire une simplicité de lignes, un dépouillement absolument uniques dans l'art musical d'Extrême-Orient.

LE THÉATRE PROFANE

Le théâtre tibétain proprement dit est totalement différent dans son essence et dans sa signification des danses sacrées dont nous venons de parler, qui sont de véritables cérémonies liturgiques, des sacrifices religieux de prière et de propitiation. Il est tout à fait comparable à notre théâtre d'occident en ce sens que son but primordial est de distraire les spectateurs, essayant toutefois de leur apporter par surcroît un aliment intellectuel ou de les faire réfléchir sur certains problèmes humains.

Les protagonistes des drames sacrés sont tous des religieux et cela est bien naturel; puisqu'il s'agit de prières psalmodiées, chantées, dansées, ceux qui les disent, les chantent ou les dansent, les musiciens qui les accompagnent ne peuvent être que des religieux, eux seuls ayant le pouvoir de célébrer valablement le sacrifice aux dieux. Il n'en est pas ainsi pour le théâtre, manifestation sans caractère sacré, pour laquelle la présence de religieux n'est en rien nécessaire. Dans la pratique, les représentations théâtrales tibétaines sont fréquemment jouées dans les lamaseries, sur le parvis du temple ou dans une prairie voisine, et les acteurs sont fréquemment des moines, car ils représentent, au Tibet, l'élément le plus cultivé, et la pratique que certains d'entre eux possèdent des danses sacrées les prépare mieux que les laïques au rôle d'acteurs. Certains monastères ont la spécialité de tel ou tel drame et jouent une fois l'an, pendant les tiédeurs de la sixième lune. Ils sont assistés de laïques qui jouent en particulier les rôles féminins.

Il existe toutefois des acteurs professionnels, hommes et femmes, qui constituent de véritables troupes théâtrales se déplaçant de village en village à travers tout le pays. On désigne ces acteurs sous le nom général de « *A-tche-lha-mo* » bien que ce nom, qui signifie : « sœur-déesse » ne s'applique strictement qu'aux actrices qui, dans le spectacle, jouent le rôle de déesses ou d'incarnations divines. Les meilleurs acteurs ont une tournée toute tracée et jouent généralement les mêmes pièces d'année en année, au cours des mois d'été. C'est souvent un riche propriétaire qui invite la troupe ambulante, parfois les habitants les plus aisés du village se cotisent pour payer les frais et invitent les gens du peuple à venir assister gratuitement au spectacle. Pendant les deux ou trois jours que dure la représentation, les acteurs sont nourris et logés par ceux qui les ont fait venir.

Leur tenue ordinaire, qui permet toujours de les reconnaître, se compose d'un large chandail de serge rouge, rentré à la taille dans une volumineuse culotte au-dessus de laquelle flotte une enfilade de glands en poils de yaks fixés à une ceinture. Quand ils tournoient, culottes et glands s'écartent sur les côtés donnant

au corps l'apparence d'une plus grande agilité. Les pieds sont chaussés de bottes ordinaires en drap ou en cuir brut. Les femmes se reconnaissent surtout à un éventail de papier qu'elles portent ouvert au-dessus de chaque oreille. La troupe se compose d'une ou de deux familles au plus, chacun jouant son rôle depuis les vieillards jusqu'à des bébés qui savent à peine marcher. Le métier se passe de père en fils et les acteurs apprennent leur rôle dès leur plus tendre enfance.

Les acteurs principaux sont costumés et grimés d'une façon conventionnelle qui permet aux spectateurs initiés de les reconnaître au premier coup d'œil : les brahmanes portent un énorme turban blanc et un pagne de soie tandis que les ministres se reconnaissent à leur grand chapeau plat de soie rouge, orné de franges dorées. Quant aux rois, ils revêtent toujours la robe de soie jaune traditionnelle des anciens empereurs de Chine. Si en effet le Tibet a reçu ses doctrines philosophiques et religieuses de l'Inde, c'est la Chine qui lui a toujours apporté son influence politique et encore actuellement, lors des cérémonies officielles, les souverains des petites principautés tibétaines, strictement lamaïstes, portent la robe de soie jaune comme j'ai pu le constater fréquemment chez le prince de Dégé.

En dehors de ces acteurs principaux, il existe de nombreux personnages de second plan qui jouent le rôle de récitants en même temps que de danseurs, constituant un véritable corps de ballet. On les appelle les « chasseurs » ; ils sont reconnaissables à leur masque triangulaire noir, aux traits grotesques soulignés encore par de petits disques blancs ressemblant un peu à des boutons de nacre. Ce masque est entouré de poils et il est complété par une barbiche en crin de yaks et un bonnet de fourrure. D'autres personnages épisodiques : nègre, fou, ogresse, poussah mongol, etc., jouent le rôle de bouffons, destinés à amuser le public pendant le prologue et pendant les entr'actes.

Les pièces du théâtre tibétain ne sont pas composées comme les nôtres d'un texte suivi comportant un certain nombre de rôles fixés *ne varietur* par l'auteur, et se déroulant sous forme de monologues, de dialogues ou de conversations d'ensemble. Elles débutent par un long prologue en prose ou en vers destiné à mettre les spectateurs dans l'ambiance de l'action, et dit par un récitant.

Les différentes phases de cette action se déroulent ensuite mais chaque scène est précédée d'un récit en vers, chanté et souvent même dansé par le chœur des « chasseurs » qui, danse à part, rappelle en une certaine façon le chœur des tragédies grecques. C'est au cours de ce récit qu'apparaissent les principaux personnages qui, dûment présentés, peuvent commencer la récitation de leur rôle. L'ensemble pourrait se comparer à la lecture d'une nouvelle ou d'un roman, au cours de laquelle chacun des personnages qui apparaît prendrait à son tour la parole. Lorsque la scène est terminée le récit reprend, tantôt sous la forme chantée par les « chasseurs » ou même par tous les acteurs réunis autour du manuscrit, tantôt simplement joué et mimé, simple indication du jeu de scène qui va suivre.

Le dialogue des acteurs est lui aussi en vers et, comme il est également chanté ou dansé, la représentation est fort longue. Le débit des personnages varie selon leur importance et, lorsqu'il s'agit d'un roi, il est extrêmement lent et majestueux ainsi qu'il convient à la dignité d'un souverain. C'est surtout la fin de la phrase qui est ralentie. Dans la langue tibétaine en effet, la dernière syllabe est généralement le verbe qui donne son sens à la phrase; cette dernière et si importante syllabe ne peut donc sortir vulgairement de la bouche du roi, elle en tombe lentement comme un joyau précieux, anxieusement attendue et recueillie par les autres personnages qui la répètent et la chantent à leur tour. Ce jeu de scène est d'autant plus impressionnant que les voix tibétaines sont fort belles, graves et bien timbrées, n'ayant aucune ressemblance avec les voix de tête des acteurs et surtout des actrices chinoises, si déroutantes pour les oreilles occidentales.

Les acteurs professionnels connaissent en général leur rôle par cœur mais lorsque les drames sont joués par des lamas, ceux-ci les ignorent et sont obligés de les lire. Le format des livrets imprimés ou manuscrits est donc petit de façon à ce que les acteurs n'en soient pas embarrassés. Des marques de couleur sont collées au début de chaque rôle, avertissant l'acteur qui lit le livret qu'il doit prendre la parole. Dialogue et récits tels qu'ils sont écrits sur ce livret ne servent d'ailleurs que de canevas et chaque acteur se réserve de le développer plus ou moins largement et de l'interpréter selon son talent et son tempérament.

Le spectacle se déroule, tantôt sur le vaste parvis de la lamaserie, tantôt sur un pré à proximité du village. Les notables religieux et les paysans aisés y ont fait monter de grandes tentes où sont installés des coussins, de grands tapis de laine de Lhassa, des réchauds à charbon de bois pour le thé beurré, des provisions variées, ce qui leur permet d'y vivre, de s'y distraire et de recevoir leurs amis, certaines tentes étant réservées à l'élément féminin. Les côtés de la place non occupés par les tentes sont réservés aux paysans pauvres et aux nomades qui peuvent jouir gratuitement du spectacle. Le confort de cette installation n'est pas inutile si l'on songe à la durée du spectacle : la représentation commence le matin, quand les invités de marque sont arrivés, elle n'est interrompue que par la nuit pour reprendre le lendemain, et cela pendant trois jours pleins.

Le théâtre tibétain a ceci de commun avec le théâtre chinois, c'est qu'il n'utilise presque jamais les artifices de nos scènes d'Occident : décors, meubles, accessoires, jeux de scène; l'art des acteurs, leur sens de la mimique et de l'expression remplacent avantageusement notre machinerie un peu enfantine. Ceux qui ont assisté en Europe aux admirables représentations de l'opéra de Pékin, ceux qui ont vu des représentations théâtrales en Chine, savent qu'il n'est nullement nécessaire d'utiliser un cheval pour faire comprendre que le cavalier qui fait irruption sur le scène y est venu au grand galop, qu'il a arrêté sa monture d'un coup de rêne et qu'il vient de mettre pied à terre, qu'une chaise ou un simple trait tracé sur le sol suffisent à indiquer que le

traître ou le général avec son armée franchissent une chaîne de montagnes, que le balancement du batelier sur le plancher de la scène peut évoquer d'une façon extraordinairement réelle le spectacle d'un canot secoué par la houle. Il en est de même au Tibet, avec cette différence que la représentation se déroulant dans un pré et non sur une scène, il est possible d'utiliser des chevaux quand l'action l'exige, d'autant mieux que les Tibétains sont passionnés d'exploits équestres. La mise en scène présente un réalisme plus brutal au Tibet que sur les théâtres chinois, en raison de la rudesse naturelle de sa population de pasteurs nomades et du cadre sauvage des hauts plateaux désolés.

LE RÉPERTOIRE

Les Tibétains ne possèdent pas comme nous un répertoire illimité de pièces de théâtre, s'enrichissant constamment de nouvelles productions. Les drames classiques sont en très petit nombre, on n'en compte guère qu'une douzaine (1) et cela suffit largement au bonheur des Tibétains qui n'éprouvent pas le besoin d'y ajouter des nouveautés. Au contraire, mieux ils connaissent les pièces, plus ils s'y intéressent, plus ils en sont émus; ils attendent avec une impatience non dissimulée tel passage qu'ils aiment particulièrement et qui leur arrachera des larmes, ils attendent tel jeu de scène de leur acteur favori, un peu comme les vieux abonnés de l'Opéra attendent le contre ut de leur ténor préféré dans tel air classique du répertoire.

Les sujets de ces drames sont inspirés soit de la légende du Bouddha, soit de l'histoire religieuse et de l'hagiographie du Tibet. Le plus célèbre dans toute l'Asie bouddhique est sans aucun doute le *Tchrimékoundan* qui appartient à la première de ces catégories. Nous ne pouvons faire mieux, pour donner au lecteur occidental une idée de l'action et du style des pièces théâtrales tibétaines, que de donner une analyse sommaire et de citer quelques passages de celle-ci.

C'est un *djataka*, c'est-à-dire le récit d'une des vies antérieures du Bouddha. On sait que pour les Bouddhistes, les êtres passent par une série de vies successives qui peuvent se dérouler dans le monde des animaux, des hommes ou des dieux. Ce sont les actes accomplis au cours de chacune d'elles qui déterminent la suivante, meilleure ou pire selon que ces actes ont été bons ou mauvais. Naturellement, celui qui devait être un jour le Bouddha a passé lui aussi par une longue série d'existences avant d'arriver à la dernière, au cours de laquelle il a obtenu la *bodhi*, l'Illumination, et est entré dans le Nirvâna, l'état de paix immuable après lequel il n'y a plus de re-naissance. Jusque là il n'était qu'un Bodhisattva, un futur Bouddha.

C'est l'avant-dernière de ces existences qui est contée dans

(1) Voir en appendice une liste de 9 de ces drames.

le *Tchrimékoundan.* Le Bodhisattva était alors un prince brûlé de la passion de la charité et du don de soi-même, ce qui l'entraîne dans une série de cruelles épreuves. Il acquiert ainsi des mérites tels qu'ils lui permettent d'accéder à sa dernière vie au cours de laquelle il deviendra Bouddha. A vrai dire, les actions héroïques dont le récit arrache des larmes aux rudes Tibétains, relèvent pour les Occidentaux de la plus scandaleuse cruauté et du plus pur égoïsme; cela prouve simplement que les canons de morale sont aussi divers que les civilisations. *Tchrimékoundan* est l'adaptation tibétaine de la légende indienne originale du prince Vessantara, le long récit de cette version étant devenu un drame dialogué destiné à être représenté, tandis que le cadre, les personnages et certains éléments du récit sont devenus tibétains.

Dans un passé très reculé, Tchrimékoundan était le fils d'un roi de Bétha, très riche et très puissant. Son plus grand trésor était un joyau miraculeux : le tchintamani, qui lui donnait le pouvoir de réaliser tous ses désirs et de remplir à volonté les caisses du royaume. Dès sa plus tendre enfance le prince fit preuve d'une infinie compassion pour toutes les créatures; il distribuait aux pauvres tout ce qu'il possédait. Quand il fut en âge de se marier, il épousa la princesse Zangmo, aussi bonne que belle, et ils eurent trois enfants jumeaux : deux garçons nommés Vertueux et Noble-et-bon, et une fille Noble-et-belle. Et le roi donna à Tchrimékoundan la clé du trésor royal pour qu'il pût y puiser à son gré et faire des dons aux malheureux.

Dans une principauté voisine vivait un roi dont l'âme était mauvaise. Jaloux de la prospérité de Bétha, il envoie un vieux brahmane demander l'aumône à Tchrimékoundan. Après l'avoir reçue, il tente d'abuser de sa générosité pour obtenir le joyau miraculeux. Le prince refuse d'abord pour ne pas contrister son père, mais incapable de supporter les reproches du brahmane, il finit par le lui donner.

Quand le roi apprend cela, il ne peut en croire ses oreilles mais devant l'aveu de son fils, il entre dans une violente colère. Le conseil du royaume est réuni, et Tchrimékoundan est condamné à partir pour douze ans en exil sur une montagne sauvage appelée Hatchang des démons. Pour ne pas abandonner son époux, la douce princesse Zangmo décide de partager son triste sort en emmenant leurs trois enfants.

Apprenant cette terrible condamnation, la mère du prince éclate en sanglots : « *O mon Tchrimékoundan, je suis la mère qui t'a enfanté. Toi qui es mon propre cœur, se peut-il que tu partes pour une montagne terrible? Pendant douze années je ne pourrai vivre; je suis vieille et tu me quittes, hélas! A quoi pense ton père? Quand il n'avait pas d'enfants sa douleur était inconcevable. Par le fruit des aumônes qu'il a données, j'ai eu un fils remarquable qui fait l'espoir de tous les hommes. Pour-*

quoi l'exiler sur une terre lointaine? » Tchrimékoundan la console, et la pauvre mère supplie les dieux de protéger son fils.

Les exilés s'éloignent n'ayant pour tout bien que le char qui les transporte, tiré par cinq chevaux, et trois éléphants chargés de leur viatique. Mais voici venir trois mendiants qui leur demandent l'aumône. Le prince, plein de joie, leur dit : « *Les éléphants précieux sont bons pour le voyage. Ils sont du pays aux richesses inestimables et ils me sont chers. Je vous les donne en aumône.* » Bientôt ils croisent cinq nouveaux mendiants qui leur demandent également l'aumône. Et le fils du roi, se réjouissant, leur donne les cinq chevaux qui traînaient le char. « *Alors le fils du roi, repartant sur le chemin, marcha en tête. Les enfants venaient après lui. Et Zangmo portant une petite charge sur la tête suivait derrière.* »

Ils arrivent ainsi dans un pays sauvage. Zangmo est inquiète et Tchrimékoundan voudrait qu'elle retourne à la maison avec leurs enfants, et le laisse continuer seul vers le mont Hatchang, beaucoup plus terrible encore. Mais la douce princesse se prosterne à ses pieds en disant : « *O grand roi, écoute moi! Les paroles que j'ai dites étaient inconsidérées. Sans toi, à qui me confier? Comment oserais-je me séparer de toi? Emmène-moi sans hésiter partout où tu iras.* »

Un autre jour ils rencontrent trois pauvres brahmanes qui, après s'être prosternés, demandent l'aumône. Tchrimékoundan leur dit : « *Soyez les bienvenus, mais je n'ai rien à donner. Que donnerais-je?* » Les trois brahmanes répondent : « *Donne-nous tes trois enfants.* » — « *Ces enfants sont petits et ne pourront pas vous servir; n'avez-vous pas pitié de les séparer de leur mère?* » Les brahmanes répondent aussitôt : « *Il n'est pas question de les tuer, nous avons pitié, mais qu'ils nous soient confiés comme serviteurs.* » Alors le fils du roi pensa : « *J'ai fait le vœu de donner tout ce qu'on désire; il faut que je donne mes enfants. Mais Zangmo va s'inquiéter et m'empêcher de les donner.* » Pensant ainsi il dit : « *Zangmo, va chercher des fruits de la forêt pour ces voyageurs.* » Et Zangmo alla chercher des fruits. Et profitant de son absence, le fils du roi prend la main de ses enfants et leur dit : « *Vous trois qui vous nommez Vertueux, Bon-et-noble, Bonne-et-belle, pour un long temps, notre vie commune est finie. Le jour est venu de nous séparer après la douce union. C'est la preuve que l'union n'est pas durable.* » Et les brahmanes ayant saisi les trois enfants, les emportent dans leur village.

A son retour, Zangmo éclate en sanglots et fait des reproches à son époux, mais Tchrimékoundan lui rappelle son serment. La princesse lui demande pardon de n'y avoir plus pensé, elle accepte le départ de ses enfants et ne fera plus jamais obstacle au vœu du prince.

Deux brahmanes apparaissent encore sur la route. Cette fois, c'est le dieu Indra qui a pris forme humaine pour éprouver la valeur de la charité de Tchrimékoundan. Ils lui demandent l'aumône, mais le prince n'a plus rien à donner. « *Nous sommes du pays de La-bas* » lui disent les brahmanes, « *nous n'avons*



Public assistant aux danses lamaïques à Kantzé



Cérémonie lamaïque des Bonnets Rouges. Lamaserie de Dé-gé

ni femme ni serviteurs, et nous sommes misérables. Donne-nous ton épouse! » Le fils du roi pensa : « *Si je ne donne pas Zangmo, mes aumônes antérieures n'ont plus de sens.* » S'adressant à sa femme il lui dit : « *Cette fois, Zangmo, si tu n'acceptes pas, ma charité est finie. Va pour accomplir les désirs des brahmanes et agis envers eux comme envers moi.* » — « *Si tu me donnes aux brahmanes, ô Tchrimékoundan, il n'y aura plus personne pour te suivre et te servir. Ne me donne pas.* » — « *Zangmo* » répond le prince, « *ne me parle pas ainsi mais écoute-moi. J'ai fait vœu de donner tout ce qu'on désire. Ne fais pas obstacle à ma charité. Aide-moi à obtenir la sainteté. Ne pense pas à moi et va servir les brahmanes; c'est en faisant cela que tu me serviras.* » Alors Zangmo, versant des pleurs, consentit à partir.

« *Les deux brahmanes emmenèrent Zangmo et, quand ils eurent marché cent pas, ils revinrent et, saluant le fils du roi, lui dirent : « C'était une feinte, ô roi qui commandes aux hommes. Tes œuvres ont donné un sens à ta vie. Tu aurais la force de donner ton propre corps; nous te saluons, fils du roi qui peut tout.* » Ils se montrent alors sous leur forme de dieux et rendent Zangmo à son époux.

Après bien des vicissitudes ils arrivent au mont Hatchang des démons. « *Les plantes vénéneuses y abondent, les lacs bouillonnent en vagues empoisonnées; et des serpents venimeux soufflent une haleine noire, épaisse comme de l'écume. Des fantômes malfaisants se rassemblent le jour comme la nuit. Il y a des bêtes féroces : lions, tigres, singes et ours; si elles sentent l'odeur de l'homme, elles deviennent furieuses et le dévorent. C'est le pays de l'épouvante.* » Mais grâce à la force de sa compassion, le prince subjugue les démons et calme les animaux. L'eau des torrents se transforme en nectar et les génies des eaux lui apportent des nouvelles de ses enfants.

Treize ans ont passé; l'exil est au delà de son terme; le prince et son épouse prennent le chemin du retour. Alors qu'ils traversent le « *pays du vent lumineux, un brahmane aveugle vient demander l'aumône à Tchrimékoundan.* « *Je suis heureux que tu sois venu* » lui répond le prince, « *mais que te donnerais-je? Je n'ai plus rien.* » — « *Donne-moi tes yeux* »

« *Alors le fils du roi, plein de joie, s'assit sur la terre et pensa que ce serait le suprême accomplissement de son vœu de charité.* Puis il dit : « *Zangmo aimable, écoute-moi. Voici qu'est venu l'accomplissement de mon vœu de charité. Réprime les mouvements de la passion...* » Puis il saisit dans sa main droite un couteau acéré, et sa paupière dans sa main gauche. Il enfonce la lame et le sang coule. Alors Zangmo pousse un grand cri de douleur et, ne pouvant tolérer cela, elle arrête le bras de son époux et pleure. Mais Tchrimékoundan lui dit : « *Zangmo, n'agis pas ainsi car ce serait inamical et cela nous empêcherait de nous retrouver dans les âges à venir. Reste paisible pour ne pas faire obstacle à ma charité.* » Enfonçant son couteau de nouveau, il arrache ses deux yeux. Alors Zangmo privée de sentiment tombe sur la terre. « *Et le fils du roi, tenant*

ses deux yeux dans les paumes de ses mains, les mit dans l'orbite du brahmane. »

Devançant Tchrimékoundan, le brahmane arrive à Bétha, proclame partout la générosité du prince et annonce son retour. A cette nouvelle, le vieux roi, accablé de remords, envoie ses ministres à la rencontre de son fils. Et ceux-ci le ramènent en triomphe avec Zangmo.

Tout finit par s'arranger. Tchrimékoundan retrouve miraculeusement ses yeux après avoir imploré les Bouddhas des dix directions. Les brahmanes ramènent les trois enfants à leurs parents. Le vieux roi se retire pour laisser son trône à Tchrimékoundan. Le roi félon qui avait fait dérober le joyau tchintamani vient le rendre au jeune roi et lui fait sa soumission comme vassal.

Dès que le royaume a retrouvé la prospérité et la paix, Tchrimékoundan transmet le pouvoir à son fils aîné : Vertueux, puis il s'élève vers le ciel sous la forme d'un lotus emporté par le vent, après que le dieu Indra lui ait annoncé qu'il renaîtra comme Bouddha sur la terre des hommes.

André Migot.

APPENDICE

PETIT RÉPERTOIRE THÉATRAL TIBÉTAIN

Le professeur Jacques Bacot a donné une liste des pièces actuellement connues et jouées au Tibet; elle ne comporte que 9 titres :

Chos-rgyal dri-med-kun-ldan gyi rnam-thar. « Légende du pieux roi Tchrimékoundan » (djataka).

Rgyal-po nor-bzang gi rnam-thar. « Légende du roi Norzong » (djataka).

Gro-ba-bzang-mo'i rnam-thar. « Légende de la reine Djrowa zang-mo ».

A-lce-snag-bza'i rnam-thar. « Légende de la reine Atchenong-za ».

Rgyal-po don-grub gyi rnam-thar. « Légende du roi Töndjrou » (Œuvre du précédent Dalaï-lama).

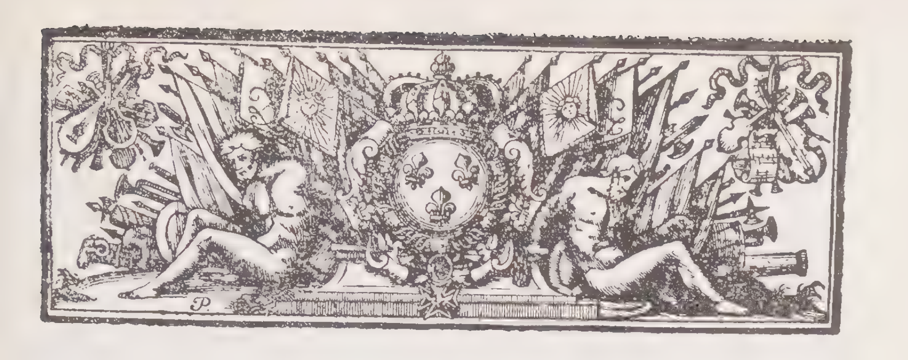
Khye'u pad-ma-'od-'bar gyi rnam-thar. « Légende d'un jeune homme, incarnation de Padma Sambhava ».

Btsun-mo gzugs kyi gni-ma'i rnam-thar. « Légende de la belle dame ».

Sras-gu-ru chos-dbang gis a-ma mgon-pa skyed-ma dmyal-ba nas'dren-pa'i rnam-thar. « Légende du maître Tchö-wang qui va chercher sa mère aux enfers ».

A-lce rgya-bza'i rnam-thar. « Légende de la femme chinoise du roi Srongtsen gampo ».

A. M.



LES REPRÉSENTATIONS EN MUSIQUE AU COLLÈGE LOUIS-LE-GRAND

1650 - 1688

Deux articles parus dans la Revue d'Histoire du Théâtre *ont déjà attiré l'attention des lecteurs sur le théâtre des Jésuites de l'ancienne France : celui du R. P. Fr. de Dainville, qui contient des détails intéressants sur le rayonnement de ces représentations scolaires à travers tout le royaume, et l'article de Jeanne Lejeaux sur les décors de l'ancien Collège de Clermont devenu Collège puis Lycée Louis-le-Grand* (1). *Il ne serait pas sans intérêts, nous semble-t-il, d'élargir quelque peu ce sujet fort important du théâtre scolaire de l'ancien régime, en apportant ici les résultats de nos recherches sur le rôle joué par la musique dans ce même collège.*

A part un nombre très restreint de références aux ballets et aux intermèdes mentionnées dans les histoires de ce Collège de Clermont (2), on connaît peu l'activité musicale si florissante jadis dans cette célèbre école où un Molière et un Voltaire firent leurs études. Si l'on sait en général que des intermèdes vocaux et instrumentaux et des ballets furent introduits entre les actes des austères tragédies latines, il est moins connu pourtant que ces mêmes intermèdes aboutirent, comme nous le montrerons

(1) François de Dainville, *Lieux de théâtre et salles des actions dans les collèges de Jésuites de l'Ancienne France; Revue d'histoire du théâtre*, II, deuxième année, 1950, pp. 185-190. Jeanne Lejeaux, *Les décors de théâtre dans les collèges de Jésuites; ibid*, III-IV, septième année, 1955, pp. 305-315.

(2) Voir surtout : Gustave Dupont-Ferrier, *La vie quotidienne d'un collège parisien pendant plus de 350 ans, du Collège de Clermont au Lycée Louis-le-Grand*, 3 vol., Paris, 1921.

par la suite, à de véritables opéras, écrits par des compositeurs tels que Marc-Antoine Charpentier, et exécutés par les collégiens assistés souvent par des musiciens et danseurs professionnels.

Quel était le rôle de la musique dans le programme d'études et d'activités extra-scolaires de ce collège-modèle de l'Ancien Régime? Fut-ce par pur hasard que Marc-Antoine Charpentier, collaborateur de Molière et compositeur pour la Comédie Française, y trouva les facilités qui lui permirent de présenter sur sa scène des tragédies entièrement chantées? Pour répondre à ces questions, il faudrait tenir compte, d'une part, des directives générales venant de Rome, qui réglaient d'une façon militaire les grandes lignes de l'enseignement jésuite dans tout l'univers, et d'autre part, de l'interprétation française et parisienne donnée à ces directives par les Supérieurs locaux du Collège.

Bien que les premiers Pères de la Compagnie de Jésus ne fussent pas très favorables à l'emploi de la musique comme activité pédagogique, dans les règlements de 1560-1561 pour les préfets d'études, qui furent une première esquisse du *Ratio Studorium,* nous lisons que « *praefectus scholae... cantus et chori generalem curam habebit* » (3). Il y aura tous les jours dans toutes les classes, un cours de chant à donner par un musicien laïc compétent (4), et on chantera un cantique au Saint-Esprit à l'ouverture des classes, chaque matin. Cependant, une deuxième esquisse du *Ratio,* datée de 1580 ordonne une diminution du chant dans les classes parce qu'il est « *fatiguant et peu utile* » (5). Dans le *Ratio Studiorum* définitif, en vigueur jusqu'en 1762, l'enseignement du chant a été supprimé, sauf pour les cantiques permis à la distribution des prix.

Avec quelle fidélité a-t-on suivi ces règlements si sévères pour la musique dans les provinces françaises des Jésuites et en particulier à Paris, au Collège Louis-le-Grand? On peut deviner l'interprétation française de ces prescriptions draconiennes d'après la largeur avec laquelle les Supérieurs de Louis-le-Grand interprétèrent les ordonnances au sujet des pièces de théâtre. Ce parallèle nous servira aussi de transition avec les opéras de collège, car, de même que l'usage d'intermèdes de musique dans le théâtre, notamment de Molière, s'élargissait lentement vers

---

(3) Kehrbach : *Monumenta Germaniae Paedagogica,* vol. II, Berlin, 1887, p. 154. Ce livre renferme toutes les différentes éditions du *Ratio Studiorum.*

(4) Le Père Maggio envoyé de Rome en France en 1587 avec le titre de Visiteur du Général, avait défendu aux Jésuites de chanter, composer ou diriger la musique eux-mêmes. Il fallait d'après ses instructions que la musique fût sérieuse, vocale, sans orgue ou autre instrument. « *Dans les récréations des enfants* », ordonna le Père, « *il faut éviter tout excès, et observer la plus grande retenue et la plus grande piété. En particulier, à l'Epiphanie, au Carnaval, à la Saint-Jean et aux fêtes de ce genre, où l'on permet une certaine détente, une certaine liberté, il ne faut autoriser aucune mascarade (larva), aucune danse (tripudia); qu'il n'y ait ni tragédie ni comédie. Si l'on doit accorder quelque divertissement, quelqu'un du pensionnat (convictu) pourra composer un dialogue pieux de sept personnes au plus, dont le sujet aura été approuvé par le Supérieur après examen. Il ne faut pas que ces divertissements aient lieu dans la chapelle, qu'ils soient accompagnés de cérémonies et qu'ils donnent prétexte à une grande magnificence de costume. Ils doivent se passer en privé* », Cité par Fouqueray : *Histoire de la Compagnie de Jésus en France,* vol. II, p. 192.

(5) Kehrbach : *op. cit.* p. 171.

l'opéra, sur la scène des Jésuites également l'épanouissement des tragédies latines, accompagnées de plus en plus d'intermèdes, ballets et scènes de récitatif, eut son apogée dans l'opéra de collège.

Dès les premières années du Collège Louis-le-Grand, les Jésuites avaient adopté l'usage, devenu général depuis Jodelle, d'écrire et de faire représenter des pièces de théâtre pour les écoliers (6). Or ces représentations qui se donnaient dès 1579 devaient être, d'après les règles du *Ratio Studiorum* de 1599, rares, écrites en latin, empruntées à un sujet pieux et édifiant, et sans rôles de femmes. Les intermèdes, s'il en fallait, devaient être en latin également, et « convenables ». Les représentations sur la scène du Collège Louis-le-Grand étaient tout autres. Le mot « *rarissimas* » fut interprété comme permettant de deux jusqu'à six pièces chaque année, généralement au Carnaval, et au mois d'août pour la distribution des prix. Si le latin était la langue dominante pour ces pièces, on donnait souvent, cependant, des tragédies entières en français.

Le Père Le Jay, par exemple, finit par représenter en 1704 la traduction française d'une de ses tragédies latines, *Josephus venditus* (1698). Cependant les Jésuites, humanistes acharnés, gardaient toujours une certaine réserve envers l'usage de la langue vulgaire. C'est ainsi que la tragédie en français n'a jamais trouvé grâce auprès du Père Jouvency :

> « Je ne conseillerai jamais à nos maîtres », écrit ce pédagogue, « de composer leurs tragédies en vers français car dans ce genre, nous sommes ordinairement maladroits et ridicules. En outre, notre règle s'oppose et veut que nos exercices servent à perfectionner la jeunesse dans la langue latine. Nos spectacles ne doivent pas procurer un plaisir quelconque, mais un plaisir digne d'hommes instruits et de spectateurs d'élite. Les produits merveilleux et l'art s'avilissent quand le poète se préoccupe de flatter le goût et les passions de la multitude ignorante » (7).

Bien que, parmi le public de ces représentations, les magistrats, ecclésiastiques et hommes de lettres eussent en général fait de bonnes études classiques, tous les invités des Jésuites n'étaient pas des latinistes, surtout les femmes, qui y venaient en grand nombre. D'après une épitre trouvée dans les papiers du Père Porée, professeur de Voltaire :

---

(6) « *Jodelle le premier d'une plainte hardie*
Françoysement chanta la grecque tragédie
Puis, en changeant de ton, chanta devant nos rois
La jeune comédie en langage françoys. »

C'est ainsi que Ronsard décrit Jodelle (1532-1573), qui fit jouer dans la cour du collège de Boncourt, en 1553 *Cléopâtre captive* et *Eugène* ou *la Rencontre*, comédie. En 1558, Grévin faisait représenter au Collège de Beauvais *la Trésorière*, comédie, et 1560 *la Mort de César*, tragédie avec *les Esbahis*, comédie. La tragédie latine au collège apparut au commencement du XVIe siècle du temps de la jeunesse de Montaigne, qui garda un excellent souvenir de ses expériences d'acteur de collège.

(7) Jouvency, *De Ratione discendi et docendi* (*De tragoedia IV*), traduction française de Ferté, page 54.

> « ménétriers, danseurs,
> S'attiraient, seuls, l'amour des spectateurs,
> Pour eux, on n'eut assez d'yeux ni d'oreilles,
> Mais, à la pièce, on vidait les bouteilles,
> Et commençaient les cris tumultueux
> Quand finissaient les bonds hilarieux » (8).

Afin donc d'éviter la monotonie et l'austérité de cinq longs actes en vers latins, on commença par intercaler entre chaque acte des tragédies latines, des intermèdes en vers français, des espèces de moralités ou de petites scènes historiques, de plus en plus écrites pour le chant et mêlées aux ballets, dansés comme intermèdes également.

Dans ces intermèdes, composés de récitatifs et de chœurs en français, on voyait paraître les personnages mêmes de la tragédie latine, souvent dans des situations analogues à celles de la pièce principale. C'est de ce développement de monologues et dialogues auquels le chœur répondait qu'est sorti le livret des opéras de collège. « *Nous devons prévenir le public* », écrit le Père Porée dans la préface de sa tragédie latine de *Sephebus Myrsa* (1712) :

> « que les actes de cette tragédie sont séparés par des vers français, écrits pour le chant, et qui rappellent assez exactement les chœurs de l'ancienne tragédie. On ne saura pas mauvais gré au poète d'avoir dans un spectacle destiné à former la jeunesse française, introduit les muses de ce pays, afin que par leur concours elles apportassent à ces jeux un agrément national » (9).

Ainsi à la page 13 du programme des « *Intermèdes en musique qui seront chantez à la tragédie de Sophronie* », le 16 février 1692. nous lisons :

> « On a tiré de chaque partie de la tragédie latine les sentiments qu'on a jugé les plus propres à estre mis en Musique. Quoy que les Intermèdes François ayent du rapport à chaque Acte Latin, ils n'ont point de liaison entr'eux. On a crû donner par ce moyen plus de liberté et plus d'agrément à la Musique » (10).

Les Jésuites empruntaient en général les sujets de leurs pièces à la Bible et à l'histoire de l'Eglise, mais il n'hésitèrent pas à tirer de l'histoire profane et de la mythologie des thèmes plus aptes, peut-être, à divertir et flatter leur public qu'à le convertir à la religion. Ainsi, à côté d'un Isaac, Lazare ou Eustache, les vertus naturelles des héros de l'antiquité comme Alexandre le Grand, Socrate, Cicéron et Brutus sont exaltées. Doit-on s'étonner donc, si un Père trouve dans les travaux d'Hercule une allégorie des faits et gestes de Louis XIV, ou si bien des évêques sont loués sous les noms peu évangéliques de Tircis ou Daphnis?

Quant aux rôles de femmes, interdits par le *Ratio,* ils ne comportaient pas en général plus d'une ou deux personnes,

---

(8) Cité par La Servière, *Le Père Porée, un professeur de l'Ancien Régime,* pp. 90-91.
(9) Voir 8° Yth 16276 (Bibliothèque Nationale de Paris).
(10) Bibl. Nat. Réserve Yf 451.

CLISSON
TRAGEDIE
QUI SERA REPRESENTÉE
AU COLLEGE
DE LOUIS LE GRAND
POUR
LA DISTRIBUTION DES PRIX
FONDEZ PAR SA MAJESTÉ
Le VI. jour d'Aoust à une heure aprés midy.



A PARIS,
Chez GABRIEL MARTIN, rue S. Jacques,
au Soleil d'or.

M. DC. LXXXV.

(Bibliothèque Nationale)

généralement la mère, épouse ou sœur du héros, et étaient joués, bien entendu, par des élèves. Cependant, les Jésuites ont, sur ce point, moins exagéré qu'ailleurs (11). Les chroniqueurs de l'époque aiment à citer les artifices de toilette employés par les élèves travestis en femmes, pour charmer leur auditoire. On trouve chez Loret, par exemple, cette description des derniers moments d'une Suzanne martyre sur la scène du Collège Louis-le-Grand :

« Une vierge, jeune et sage,
Dont le cœur pur et saint,
Avoit des mouches sur son teint,
De formes rondes et longuettes,
Ainsi qu'on voit aux coquettes,
Que mesme à l'heure du trespas,
Ladite Sainte, d'une sanglante épée,
Sa belle teste fut coupée,
Pour n'adorer pas les faux Dieux
J'aperçus, de mes propres yeux,
Les miracles, de couleur de more
Qui, sur sa joue, étoient encore,
Et, regardant de toutes parts,
Je vis de bons frères Frapars,
Qui, loin d'y trouver à redire,
S'en étoufoient de rire » (12).

Nous voyons donc que les Jésuites, pour s'adapter aux goûts de l'époque, s'éloignèrent sensiblement des règlements de Rome quant aux pièces de théâtre. Ce qui nous intéresse surtout, c'est qu'ils introduisirent petit à petit entre les actes de leurs pièces sévères des intermèdes de danse et de chant. En 1638 déjà, selon l'Abbé de Choisy, les élèves du Collège de Clermont dansèrent « *dans la cour du Collège, éclairée de deux mille lumières* », un ballet pour fêter la naissance de Louis XIV, né le 5 octobre de cette année (13).

Les archives et les programmes manquent malheureusement pour établir la date des séances musicales dans les premières années du Collège, mais il doit y en avoir eu beaucoup si l'on se souvient de l'intense activité musicale des autres collèges de la Compagnie de Jésus en France dont les archives sont plus complètes. Le Collège de Lille, par exemple, eut des maîtres de danse et des séances de ballet depuis au moins 1604. En 1662, au Collège de la Trinité à Lyon, les élèves dansaient des pyrrhiques devant Louis XIII. En cette même année à Avignon, d'après un chroniqueur de l'époque :

« L'après-dinée du 18, Sa Majesté vint au Collège de la Compagnie avec Son Altesse le duc de Savoie; elle fut accueillie d'une belle et ingénieuse action théâtrale qu'elle agréa grandement, dont le sujet était *le Duel de la juste rigueur et la clémence.* Les airs que M. Intermet avait composés ravirent tellement Louis XIII et toute

---

(11) Au Collège des Barnabites, pour une tragédie d'écoliers, sur les dix rôles, six étaient pour des élèves travestis. Par contre, dans les ballets au Collège Louis-le-Grand, on voyait beaucoup d'allégories et divinités féminines. En 1725, pour le ballet *Thésée et Hippolyte*, il y en avait quatorze.

(12) Loret : *Muze historique*, 9 août 1653, p. 90.

(13) *Mémoires de l'Abbé de Choisy*, livre III, p. 582.

sa cour que toutes les parties furent tirées des mains des musiciens et Sa Majesté en voulut une copie. Le roi, passionné pour la musique, voulut entendre encore une fois le même artiste et lui ordonna de se rendre le lendemain au Noviciat Saint-Louis pour y exécuter de nouveaux chants pendant la messe » (14).

En tout cas, dès le 7 août 1650, où *Tamprona Christiana,* tragédie avec « intermèdes dansés » fut représentée au Collège Louis-le-Grand, le nombre de pièces de théâtre avec ballet ou intermèdes de chant et de musique instrumentale augmente avec un rythme toujours croissant. Voici une liste chronologique des séances musicales ultérieures données au Collège jusqu'en 1683. Elle est aussi complète que le peu de programmes, archives et commentaires dans les gazettes de l'époque, nous permet de la faire :

1651, 7 août, *Saül,* avec ballet.

1653, 4 août, *Suzanna,* avec le *Ballet des jeux.*

1654, 11 août, *Antigonus,* tragédie avec ballet.

1654, 13 août, *Tartaria Christiana*, tragédie avec un ballet appelé *Drama Mutuum* par le programme.

1658, 20 (mois inconnu), *Athalia,* tragédie avec ballet.

1659, 12 août, *Pharaon,* tragédie avec ballet.

1660, 19 août, *Clementia Christiana,* tragédie avec ballet, *Le Mariage du Lys et de l'Impériale,* (pour célébrer le mariage de Louis XIV).

1661, 18 août, *Justitia Saulis filios immolantis,* avec ballet (*Muze Historique,* Livre XII, lettre 3 sept. 1661).

1662, 22 août, *Sigéric,* tragédie, « dédié au Roi », avec ballet, *La Destinée de Monseigneur le Dauphin,* (pour célébrer la naissance du Dauphin).

1663, 7 août, *Theseus,* tragédie avec *Ballet de la Vérité.*

1664, août, (jour inconnu), *Hermenigildus,* tragédie, avec *Ballet de la Haine.*

1665, 6 août, *Irlande,* tragédie, avec *Ballet des Comètes.*

1666, 3 août, *Gusmanus,* tragédie, avec *Ballet du Temps,* désigné dans le programme latin comme *Palaestricum Drama.*

1667, 11 août, *Andronicus Martyr,* tragédie, avec *Ballet de l'Innocence.*

1668, 11 août, *Aurelius,* tragédie, avec un « ballet basé sur l'action de la tragédie latine ».

1669, 6 août, *Jonathas,* tragédie, avec *le Destin*, ballet.

1670, 5 août, *Adrastus,* tragédie, avec *le Ballet de la Curiosité.*

1671, 5 août, *La prise de Babylone,* tragédie, avec *le Ballet des Songes.*

1672, 3 août, *Catharina,* tragédie, avec *le Ballet de l'Illusion.*

1673, 2 août, *Cyrus Restitutus,* tragédie, avec *l'Empire du Soleil,* ballet.

1674, 6 août, *Moses,* tragédie, avec *l'Idolâtrie,* ballet.

1675, 19 février, *Jovinianus,* tragédie, suivie de *Tyrsis,* pas-

(14) Voir Fouqueray, *op. cit.*, vol. III, p. 483.

torale en musique, « pour servir d'intermèdes à la tragédie de Jovien ».

1675, 7 août, *Trabellius,* tragédie, avec *le Ballet de la Mode.*

1676, 5 août, *Abimelechus,* tragédie, avec *le Ballet des Jeux.*

1677, 5 août, *Lysimachus,* tragédie, et *Persée,* « tragédie-ballet, mélange du récit et de la danse ».

1678, 3 août, *Manasses,* tragédie, avec *le Ballet de la Gazette.*

1679, 17 août, *Cyrus,* tragédie, avec *le Ballet de la Paix,* pour commémorer le traité signé à Nimègue, le 11 août de cette année avec la Hollande.

1680, 21 août, *Erixana,* tragédie, avec *la France Victorieuse sous Louis-le-Grand,* ballet.

1681, 6 août, *Constantinus,* tragédie, avec *le Triomphe de la Religion ou l'Idolâtrie ruinée,* ballet.

1682, 5 août, *Polydorus,* tragédie, avec *Plutus, Dieu des Richesses,* ballet.

1683, 1er mars, *Coriolanus,* tragédie, et *Sylvandre,* « pastorale en musique pour servir d'intermèdes à la tragédie de Coriolan ».

En parcourant cette liste impressionnante, bien que forcément incomplète, de l'intense activité musicale au Collège Louis-le-Grand on est donc loin des austères cérémonies scolaires ordonnées par le *Ratio Studiorum,* et les directives des Supérieurs de Rome. Ce que l'on y trouve de plus original, c'est l'accent mis sur le ballet (15). Toujours prêts à se conformer aux besoins du jour, les Pères y voyaient un excellent moyen de développer chez leurs jeunes élèves aristocratiques cette grâce du maintien et de l'élégance du geste jugées indispensables pour la vie de Cour.

Au dix-septième siècle le ballet de collège répondait, avec quelques exceptions, notamment parmi les Jansénistes, aux idées dominantes de l'Ancien Régime. « Notre jeunesse », écrivit l'abbé de Pure en 1668,

> « a toujours considéré la danse comme un des plus galants et plus honnêtes exercices où de tout temps les personnages les plus relevés ont tâché d'exceller et ont fait gloire de réussir... la tragédie et le ballet sont deux sortes de peinture où l'on met en vue ce que le monde ou l'histoire a de plus illustre, où l'on étale les plus fins et les plus profonds mystères de la nature et de la morale » (16).

On sait la passion de Louis XIV, dans sa jeunesse surtout, pour la danse. A son exemple toute la Cour étudiait la danse et paraissait dans les ballets. Comme suprême consécration d'un art si fort à la mode, le roi en 1661 déjà, fonda une Académie de Danse.

---

(15) Pour le ballet des Jésuites, consulter les trois articles du Professeur Raymond Lebègue : *Les Ballets des Jésuites,* dans la *Revue des Cours et Conférences,* 30 avril, 15 et 30 mai 1936. Au Collège des Anglais à Saint-Omer (Pas-de-Calais), la danse et les intermèdes florissaient dès 1600. William H. Mc Cabe, dans un article, *Music and Dance on a 17th Century Stage; The Musical Quaterly,* juillet 1938, prétend que c'est grâce au prestige du ballet au Collège de Clermont que le Général des Jésuites n'a pas supprimé les abus des fêtes musicales à Saint-Omer.

(16) *Idées des spectacles anciens et nouveaux,* Paris, 1668, p. 280.

A leur tour, les Jésuites introduisirent sur leur théâtre de collège la danse :

> « A lire le compte-rendu des ballets de Versailles », écrit Schimberg à ce propos, « on se croirait au collège de la rue St. Jacques : allégories, pastorales, emblèmes, devises, machines, divinités antiques, s'y retrouvent dans le même appareil et les mêmes vers adulateurs. Il n'est pas jusqu'aux noms historiques qui ne figurent, à quelques années de distance, sur les listes des acteurs, et à la Cour et chez les Pères. Visiblement ceux-ci préparent les ordonnateurs et les figurants du corps de ballet de Sa Majesté » (17).

Certains professeurs, en général de rhétorique, comme les Pères Menestrier (18) et Porée, collaboraient avec les maîtres de ballet, dont Pécourt (19), Blondy et Rivière (20), furent les plus célèbres. Il appartenait aux Pères d'apparenter le sujet autant que possible avec la tragédie dans laquelle il devait être intercalé (21), de dessiner le plan et de distribuer les scènes, tour à tour religieuses, patriotiques, littéraires, satiriques et pastorales. Les maîtres de ballet mettaient le sujet du ballet en pas et choisissaient la pantomime. Quant à la musique, très peu nous en reste, mais si l'on se souvient que les maîtres de ballet au Collège étaient souvent des danseurs de l'Opéra qui interprétaient parfois eux-mêmes les rôles les plus difficiles, leur figure cachée sous un masque, on peut supposer que les compositeurs étaient, eux aussi, à la même hauteur. Il existe encore dans la Collection Philidor à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris une partition de 190 pages dite *Les Ballets des Jésuites, recueillie par Philidor Laisné en* 1690, qui contient la musique pour 10 ballets, composée par Beauchamps (22), Desmatins et

---

(17) André Schimberg : l'*Education morale dans les collèges de la Compagnie de Jésus en France sous l'Ancien Régime*, 1913, p. 417.

(18) Claude-François Menestrier (1631-1705), a écrit deux études historiques sur la musique qui sont consultées encore : *Les Représentations en musique anciennes et modernes*, et *les Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Voir Allut, P. : *Recherches sur la vie et les œuvres du P. Menestrier*, Lyon, 1856.

(19) Pécourt, Louis (1655-1729), élève de Beauchamps, remplaça son maître comme compositeur des ballets de l'Opéra de Paris en 1687. Célèbre danseur, il a perfectionné une méthode de « chorégraphie » ou de notation des pas de danse, inventée par André Lorin et publiée en 1704 par Feuillet, avec plusieurs recueils d'entrées de ballet de Pécourt.

(20) Blondy, neveu de Beauchamps, réputé comme « *le plus grand danseur de l'Europe pour la danse haute, les entrées en furies et autres de caractère* », d'après André Levinson dans *Les Danseurs de Lully, article* publié dans un numéro spécial de la *Revue Musicale*, janv. 1925, sur *Lully et l'opéra français*. Sur Rivière, voir le *Mercure*, déc. 1755, pp. 220-223, où à l'occasion du ballet : *La Prospérité* au Collège Louis-le-Grand, on lit : « *Le talent de M. Rivière, directeur des ballets de la Comédie Française, brilla surtout dans cette fête, qui fut agréablement couronnée par un jeu chinois des sieurs Ruggieri.* »

(21) D'où l'expression du Père Menestrier, « *ballet d'attache* », c'est-à-dire, un ballet dont l'idée est liée à celle de la tragédie. Ainsi, « *pour la tragédie de Cyrus, qui se représenta l'an* 1673 », explique le Père, « *le nom de ce prince signifiant en langue persane le soleil, et cet astre étant la devise du roi qui donnait les prix, on représenta dans le ballet* l'Empire du Soleil *sur le ciel, sur les passions, sur les éléments et sur le temps, et ce fut une allégorie perpétuelle du succès, des armes victorieuses du roi.* »

(22) Beauchamps, « *qui avait l'honneur de montrer à danser au feu Roy, et qui depuis vingt et un ans faisoit tous les ballets de la Cour* », selon les frères Parfaict, dans *Dictionnaire des théâtres*, fut peut-être ce même Beauchamp (ou Beauchant) qui composa la musique des *Fâcheux* de Molière. Un « *Bonsieur Beauchamps* » a composé les airs et les chants du *Ballet de la Jeunesse*, donné au Collège de Clermont en 1697.

Collasse (23), et qui est aussi développée musicalement que des partitions semblables de Lully pour des troupes professionnelles.

Nous voyons donc que vers 1685, le Collège Louis le Grand était au comble d'une intense activité culturelle autant par le ballet et les intermèdes en musique que par ses représentations d'art dramatique. Les Supérieurs du Collège, ayant vu que la vogue était à la musique de théâtre, et que leur ancien élève Molière se mettait à fondre le ballet et la musique vocale et instrumentale dans la comédie, avaient fait de même, bien que cela fût mal vu à Rome. Et quand finalement Lully réussit à adapter aux goûts des Français l'opéra italien et à le rendre plus qu'acceptable à la Cour de Versailles, les Jésuites décidèrent de suivre cette mode, car il fallait maintenant que leurs élèves se connussent en musique d'opéra autant qu'en ballet depuis le grand succès de Lully à la Cour de Louis XIV. Voilà donc pourquoi, dès 1685, nous trouverons présentés sur la scène d'un collège de Paris de véritables opéras, avec des récitatifs, des airs et des chœurs, dont l'action sera peu différente de celle de la tragédie latine pour laquelle l'opéra de collège ou « *tragédie spirituelle* » devait « *servir d'intermèdes* ».

Contrairement à l'opinion assez répandue, ces compositions chantées sur la scène du Collège Louis-le-Grand ne sont ni des cantates ni de simples intermèdes sans liens entre eux et juxtaposés entre les actes d'une tragédie latine, comme par exemple, *Sophronie* (16 février 1692), (24). D'après les programmes et les livrets de ces œuvres, elles étaient plutôt de véritables opéras, comparables tant en longueur du texte qu'en développement musical aux opéras profanes présentés par Lully et Quinault à la même époque sur la scène de l'Académie Royale de Musique. On y trouvera, bien entendu, les mêmes exagérations que l'on a déjà signalées pour les tragédies latines; thèmes païens et rôles de femmes.

Les partitions des opéras manquent malheureusement, sauf pour *David et Jonathas*, œuvre de Marc-Antoine Charpentier (25). Mais on peut se faire une idée de l'ampleur de ces ouvrages par les programmes et les livrets qui restent comme témoignages silencieux des partitions perdues.

Pour faire assister les spectateurs aux tragédies en latin, les Jésuites avaient imaginé un programme contenant acte par acte, le canevas de la pièce. Ce programme était rédigé au commencement uniquement en latin. Quand on vint à introduire les

---

(23) Pascal Collasse (1649-1709), élève et secrétaire de Lully, fut un moment, après la mort de celui-ci, le musicien le plus en vue comme compositeur d'opéras. Le ballet recueilli par Philidor est *le Sigalion, ou le Secret*, dansé le 17 août 1689 au Collège de Clermont.

(24) Bibl. Nat., Réserve, cote Yf 451.

(25) Le manuscrit autographe de cette composition n'a pas été retrouvé; mais une copie en existe, faite par Philidor l'aîné en 1690 pour la Bibliothèque du Roi, et qui figure dans la Collection Philidor sous le numéro 44. Elle se trouve actuellement à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris sous la cote Réserve F 924. On trouvera des programmes pour l'opéra et la tragédie latine *Saül* à la Bibliothèque Nationale (Réserve Yd 1973, et mvc 978 (12) 4°). Deux livrets de *David et Jonathas*, datés 1688, existent, dont l'un est à la Bibliothèque de l'Université de Paris (Sorbonne), sous la cote HJr 554, 4° et l'autre à la Bibliothèque de l'Arsenal, N 1118.

Nombre 42

INTERMEDES
EN MUSIQUE,
QUI SERONT CHANTEZ A LA TRAGEDIE DE
SOPHRONIE,

Sur le Théatre du College de LOVIS LE GRAND.

Le XVI. Fevrier 1692.



A PARIS,
Chez la Veuve de SIMON BENARD, ruë Saint Jacques, vis-à-vis le College de LOUIS LE GRAND.

M. DC. XCII.

AVEC PERMISSION.

(Bibliothèque Nationale)

intermèdes, avec des récits et des chants en français, ainsi que le ballet intercalé entre les actes de la tragédie latine, on fit publier deux programmes, l'un en latin pour la pièce, l'autre en français pour les intermèdes. Souvent, comme concession aux non-latinistes parmi les spectateurs, notamment les dames, les Jésuites distribuaient des programmes où l'action de la pièce latine était expliquée en français aussi bien qu'en latin. Le programme français donnait un rapide aperçu de l'idée générale des intermèdes ou du ballet, leur rapport à la pièce, les divisions du récit et du chant, les différentes entrées du ballet, et une liste des acteurs et danseurs. Le programme latin expliquait l'argument de la tragédie et ajoutait également une liste des acteurs et des élèves choisis pour en débiter le prologue et l'épilogue. Car une coutume chère aux Pères était de désigner un élève ou des élèves pour déclamer un prologue au commencement de la pièce et souvent avant chaque acte, et un épilogue. Ainsi pour *Clovis* (1686), nous lisons sur le programme que « *Victor de Manville de Boulogne dira devant chaque Acte un Prologue en vers François* ». Sur la dernière page du programme on lisait généralement qu'un tel élève « *fermera le théâtre par des vers à la louange du Roy* ».

Quant aux tragédies en musique, les Jésuites rédigèrent un double programme, dont la première partie était en latin et expliquait l'action de la tragédie classique en ajoutant une liste des acteurs et leur lieu d'origine. L'autre partie du programme, en français, donnait un résumé, acte par acte, de l'argument de la tragédie en musique, mais ne révélait pas les noms des chanteurs, et rarement le nom du compositeur de la partition musicale. En plus de ces programmes, on imprimait de petits livrets, d'une quarantaine de pages, où le texte complet de l'opéra était publié, afin de faciliter, sans doute, la compréhension des vers chantés et d'honorer d'une façon définitive le librettiste et son poème. Dans plusieurs de ces livrets, comme nous le verrons, le nom du compositeur est mis sur la dernière page, ainsi que le nom du librettiste.

Ainsi le 14 février 1684, la tragédie latine *Eustachius*, pièce de début du Père Lejay, professeur de rhétorique, serait, d'après Sommervogel, accompagné d'*Eustache*, « tragédie en musique », au lieu du ballet habituel (26). Quoi qu'il en soit, l'année suivante, *Démétrius*, « tragédie en musique », dont la musique est de Claude Oudot (27), est intercalé entre les actes de la tragédie

---

(26) Charles Sommervogel : *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, vol. IV, col. 765, n° 1. Nous ignorons la source de Sommervogel, n'ayant trouvé que le programme latin, *Eustachius martyr* (Bibl. Nat., Réserve Yf 2689). On y lit : « Ad universam tragoediam chorus musicus *proloquatur* as singulos actos. »

(27) Claude Oudot serait donc compositeur du premier opéra de collège au collège Louis-le-Grand. Il naquit vers le milieu du XVII[e] siècle. Chanteur de basse dans la musique du duc d'Orléans, puis dans celle de la Dauphine, Oudot fut nommé vers 1685 maître de musique de l'Académie Française, l'Académie de Peinture et d'autres académies. En cette capacité, il fit chanter tous les ans ses motets à la messe de St Louis que ces diverses sociétés faisaient célébrer à la Chapelle du Louvre. Il était en même temps maître de chapelle à la Maison Professe des Jésuites. Sur la page 48 du livret de *Démétrius* (Bibl. Nat. Réserve Yf 432), nous lisons : « *La Musique est de la composition de Monsieur Oudot, dont la*

Jonathas

Scene Premiere. Jona: et Davide

Quel ... vous ...

le ... Roi

vous appeller

hatez vous, hatez vous de remporter une ... victoire

toujours a la victoire un heros doit voler

Un heros doit voler

... hatez vous ... toujours a la victoire

heros doit voler

toujours a la victoire un heros doit vo

Photo Rigal

David et Jonathas

(Coll. Bibliothèque du Conservatoire)

latine du même nom. En 1686, c'est *Jephté,* qui accompagne *Jephtes.* 1687 amène *Celse martyr,* tragédie en musique (dont les vers sont du Père Bretonneau) accompagnée d'une pièce latine *Celsus* de la plume du Père Pallu (28). Car, comme l'écrit très justement Boysse : « *l'on peut dire que c'était plutôt la pièce latine en trois actes qui servait d'intermèdes à la pièce française* » (29).

Avec *David et Jonathas* en 1688 (texte du Père Bretonneau, musique de Charpentier), accompagné de *Saül* (dont les vers latins sont du Père Chamillard), nous sommes forcés de nous arrêter dans cette série d'opéras de collège, faute d'archives. Il est très probable, cependant, que si les programmes ne manquaient pas, on pourrait ajouter pour les années 1689 et 1690 également des tragédies en musique. Car toutes ces œuvres lyriques que l'on a déjà signalées furent présentées au mois de février, depuis 1685 jusqu'à 1688, tandis que les représentations pour le mois d'août de ces mêmes années se composaient uniquement de tragédies latines, accompagnées de ballets. Or pour 1689 et 1690, nous n'avons aucun programme pour les représentations du mois de février, bien que les programmes d'août suivent le rythme des années précédentes, c'est-à-dire qu'ils annoncent des tragédies latines et des ballets. Il se peut donc que pour les fêtes de ces deux années, Charpentier ou un autre compositeur ait écrit des partitions d'opéra qui n'ont pas encore été retrouvées. En tout cas, dès 1691, la coutume des tragédies en musique cesse pendant quelques années, car les programmes pour cette année montrent des drames latins et des ballets pour le mois de février et d'août également.

Il n'est pas inutile de noter ici que le drame *Clissonus* (6 août 1685), que plusieurs musicologues, entre autres De la Laurencie, désignent comme « *tragédie spirituelle composée par Charpentier* » (30) ne pourrait être un opéra de collège, pour plusieurs raisons. Il y a deux programmes de cette pièce que nous avons trouvés : l'un, en latin, décrit la tragédie latine *Clissonus;* l'autre, en français, est la traduction du programme latin comme cela se faisait au Collège, avec la même liste d'acteurs, pour la même pièce (31). Il ne s'agit pas donc de deux pièces, une tragédie latine et une tragédie en musique, données le même après-midi. De plus, *Clissonus* fut représenté au mois d'août. Nous venons de démontrer que l'habitude des Jésuites était de représenter un opéra au mois de février ou mars, et de donner une tragédie latine avec un ballet au mois d'août. Or le 5 mars de cette année, on avait déjà représenté *Demetrius,* nettement désigné par le programme « tragédie en musique ». Par contre, *Clissonus,* donné

---

modestie égale le mérite ». Il avait, comme Charpentier, la renommée d'un musicien savant et italianisant. Voir Michel Brenet, *Les Concerts en France*, p. 87 *et seq.*

(28) D'après une note manuscrite sur un exemplaire du double programme à la Bibliothèque Municipale d'Amiens, cote 2247. Sur tous les programmes de *Celse* est imprimé : « *La musique est la composition de Monsieur Charpentier.* »

(29) Ernest Boysse, *Le Théâtre des Jésuites*, Paris, 1880, page 193.

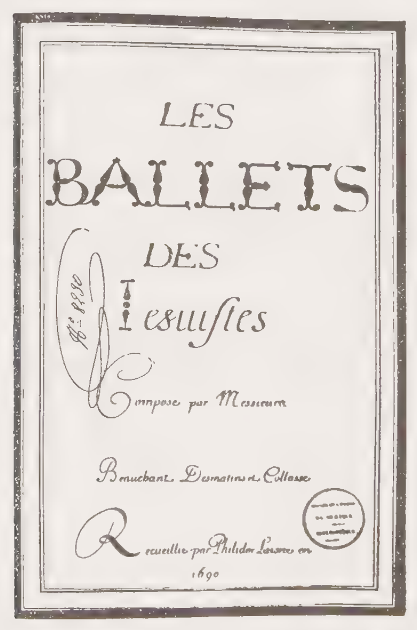
(30) *Encyclopédie de la Musique, Hist.* vol. III ,page 1547.

(31) Bibl. Nat. Réserve, Yf 433, 2624, 2625.

au mois d'août, suit la tradition de la tragédie latine-ballet, pour la distribution des prix.

Ces quelques détails sur l'épanouissement exceptionnel du ballet et du théâtre lyrique au Collège Louis-le-Grand jusqu'en 1688 nous font entrevoir le rôle important joué par la musique dans le plan d'études de cette école d'Ancien Régime où la danse, les intermèdes en musique et les opéras avaient suivi de si près le développement de ces genres à la Cour de Versailles (32).

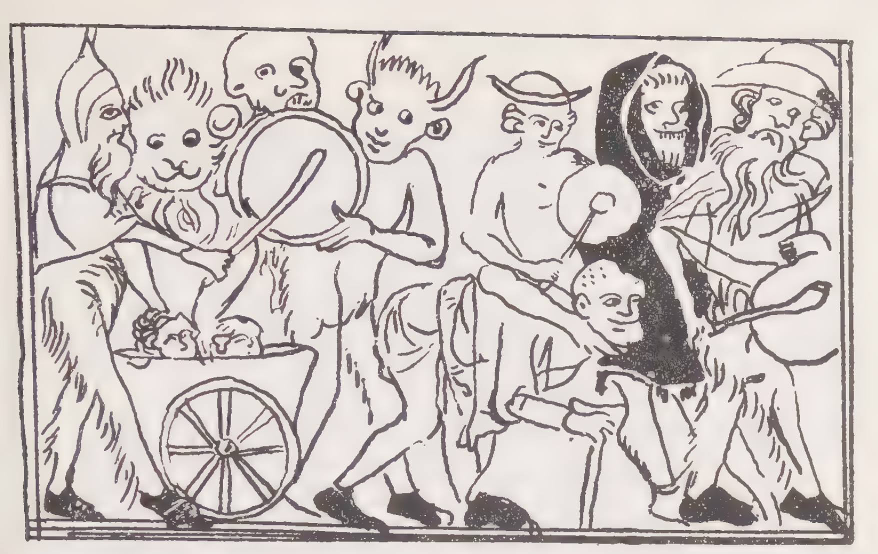
Robert W. Lowe.



(Photo Rigal)

Bibliothèque du Conservatoire

(32) Dans un prochain numéro R.W. Lowe étudiera les représentations des années 1689-1762.



Sots se livrant à un charivari (Roman de FAUVEL, XIII[e] siècle)

DEUX "EMPLOIS" DU THÉATRE MÉDIÉVAL FRANCAIS

LE SOT ET LE GALANT

Nous réunissons les sots et les « gallans » dans cette étude, parce que nous nous sommes aperçus, au cours de nos recherches, que leurs rôles se ressemblaient, en général, beaucoup, et que l'emploi de sot ou de galant pouvait être tenu par le même genre d'acteur.

Il ne faut pas croire, en effet, que le terme de « sot » désigne seulement le titre que se donnaient les membres de telle ou telle confrérie joyeuse : il désigne aussi indiscutablement un emploi du théâtre comique médiéval, et même l'emploi le plus important, puisque c'est son nom qui a fourni le mot *sottie*. Une *sottie* n'est, en effet, qu'une pièce jouée par des *sots*.

L'acteur qui remplissait cet emploi devait d'abord être un acrobate, et, comme nos clowns d'aujourd'hui, être capable, tout en disant son texte, d'exécuter culbutes, cabrioles et toutes sortes d'exercices physiques. Ceci nous est prouvé par les jeux de mots sur *sots* et *saults* qui se trouvent en nombre infini dans les sotties.

Cette qualité d'acrobate, qu'il devait nécessairement posséder, et dont nous reparlerons à propos du badin, suppose chez l'acteur, d'une part, la jeunesse et, d'autre part, une souplesse physique constamment entretenue.

Le terme de *sot* n'a d'ailleurs pas ici la signification que nous lui donnons aujourd'hui, l'emploi d'idiot, de personnage stupide étant plutôt le fait du *badin.*

Les sots jouaient sous la simple étiquette de premier sot, deuxième sot, etc... (sans que cela indiquât d'ailleurs une préséance ou une supériorité quelconque), ou revêtus de sobriquets.



Harangue de Bouffon (Romans de la Table Ronde, XIIe siècle)

En effet, après avoir cherché toutes sortes d'explications à ces noms amusants que portent les personnages des sotties, nous avons pensé que ce n'était là que des sobriquets (1) que tout un chacun devait prendre en entrant dans la société joyeuse, et qu'il conservait sur la scène.

Certains de ces sobriquets sont d'ailleurs de simples dérivés du nom *sot*. Nous avons, par exemple : *Sotin, Sotouart, Socte Mine*, etc. D'autres veulent être plus expressifs, tels : *Coquibus, Mitouflet, Guippelin, Mirebonet, Pensequet, Teste creüse,* etc. Nous arrêterons là une énumération qui pourrait devenir fastidieuse et se prolonger encore longtemps. Ce que nous en avons dit suffit à donner une idée approximative de ces surnoms.

Les *Gallans*, nous l'avons souligné, ne diffèrent pour ainsi

(1) Une preuve de leur popularité et de l'attachement qu'on éprouvait pour ces sobriquets, est qu'ils sont souvent devenus des noms de famille. Du moins tout permet de le penser. C'est ainsi qu'au XVe siècle, vivait à Chauny, en Picardie, une famille d'acteurs, les Lescureul (Lécureuil) et que, de nos jours, le *Petit Parisien* du 18 avril 1939, parlait d'un certain « Testevuide ».

dire pas des *Sots*. Comme eux, ce sont essentiellement de bons compagnons désireux de vivre gaîment, avec cette particularité que les *Gallans* sont généralement en quête d'un bon tour à jouer.

On peut remarquer que les *Gallans* vont, la plupart du temps, par paire ou par trois.



Galant (Carte à jouer, xv[e] siècle)

Mais se ressemblent-ils ou, au contraire, diffèrent-ils d'allure ou de costume? Nous pencherions plutôt pour la seconde hypothèse, car il eut été fastidieux de voir toujours ensemble deux ou trois personnages vêtus de même façon. Les sots étaient habillés de jaune et de vert, et c'est là une tradition qui s'est conservée bien longtemps, puisque, dans *le Médecin malgré lui* de Molière (acte I, sc. 5), nous voyons le joyeux Sganarelle vêtu de cette façon :

Martine :

« Il s'appelle Sganarelle... C'est un homme qui a une longue barbe noire, et qui porte une fraise, avec un habit jaune et vert. »

Lucas :

« Un habit jaune et vert! C'est donc le médecin des parroquets? »

Le sot portait une coiffure pointue, se rapprochant de l'« apex » des mimes antiques et du chapeau de clown actuel, orné de deux oreilles et de grelots.

Voici d'ailleurs le témoignage de Clément MAROT, qui fit partie des sots :

« Attache moy une sonnette
« Sur le front d'un moine crotté,
« Une oreille à chaque côté
« Du capuchon de sa caboche.
« Voilà un sot de la Bazoche
« Aussi bien peint qu'il est possible. »

Les sots ne se contentaient pas d'un costume pittoresque, ils modifiaient aussi leur aspect physique. C'est ainsi que, sous leur coiffure, ils étaient pelés, chauves, exactement comme le *mimus calvus* de l'Antiquité. Les preuves de ce fait ne manquent pas, et c'est ainsi que, dans les *Deux bordeors ribauds* (2), le premier ribaud dit à l'autre :

« Pour ce si te devrait-on touche
« Tantôt autre si comme un sot. »



Sot en héraut d'armes (Bois du XV[e] siècle)

C'est d'ailleurs cette particularité du sot qui a permis de classer *Pathelin* parmi les sotties, car Maître Pierre déclare, à la fin de la pièce, au drapier :

« Voy : nenny, il n'est point pellé
« Comme je suis, dessus la teste. »

Souvent aussi les acteurs s'enfarinaient le visage, et nous savons que c'est une tradition qui s'est poursuivie jusqu'aux farceurs du XVII[e] siècle, comme Gaultier Garguille, Turlupin et

(2) Col. 611 dans Bartsch, *Langue et littérature françaises*, Paris, 1887.

Jodelet, puis jusqu'au Pierrot du XIXe siècle, enfin jusqu'aux clowns blancs d'aujourd'hui.

Les *Cornars* de Rouen, en particulier, étaient enfarinés, à quelques exceptions près, comme l'écrit Vauquelin de la Fresnaye dans son *Art Poétique :*

> *« Ainsi vont à Rouen les cornars badinant,*
> *« Pour tout déguisement leur face enfarinant* »

et Martainville, badin célèbre, se faisait remarquer en ne s'enfarinant pas le visage.

On sait, d'autre part, que les dignitaires des *Enfants sans soucy* s'appelaient le *Prince des Sots* et la *Mère Sotte.* Ce n'était pas seulement là des dignités, mais aussi des emplois, en ce sens que, dans les farces ou sotties, il arrivait qu'on mît en scène un Prince des Sots ou une Mère Sotte, et il n'y a pas lieu de croire qu'ils fussent différents des dignitaires de la confrérie joyeuse.

Le contraire nous est même attesté par la *Sottie contre le pape Jules II,* de Pierre Gringore, dans laquelle *celui-ci jouait le rôle de Mère Sotte, dont il portait le titre* (3).

Les autres dignitaires burlesques jouaient d'ailleurs aussi, très souvent, sous leur sobriquet et, toujours dans la même sottie, nous voyons défiler le Seigneur du Pont-Allectz, le Prince de Nates, le Seigneur de Joye, le Général d'Enfance, le Seigneur du Plat, le Seigneur de la Lune, l'Abbé de Frévault, l'Abbé de Plate Bourse, le Seigneur de Gayeté, etc.

Or, nous allons retrouver ces noms dans les *Lettres nouvelles contenantes le privilège et l'auctorité d'avoir des femmes* facétie datée du 30 avril 1536, qui, composée par les sots parisiens, énumère les membres notables de la compagnie :

> *« Vous, messeigneurs du Pont-Allectz, le cardinal du Plat d'Argent, le cardinal de la Lune, les evesques de Gayeté, de Joye et de Platebourse, les abbez de Frévaulx, de Croullecul et de la Courtille, Messeigneurs le Prince des Sots, le Prince de Nattes, le Général d'Enfance, et plusieurs autres grands et notables personnages. »*

Mais le terme de *sot* peut s'appliquer à tous, « menu fretin » et dignitaires.

PIERRE SADRON.



(3) f. *Recueil Général des Sotties* par Emile Picot, Paris, Firmin-Didot, t. II, p. 131.

COMMUNICATIONS

NOTES CRITIQUES SUR LES LETTRES DE JACQUES COPEAU A LÉON BELLÉ

Parmi les documents de première main qui sont actuellement à la portée de quiconque souhaite étudier la vie et l'œuvre de Jacques Copeau sans avoir la possibilité de remonter aux sources inédites, les *Lettres de jeunesse à Léon Bellé,* publiées en novembre et décembre 1954 par *le Mercure de France,* restent, jusqu'à nouvel ordre, le plus précieux. A elles seules, elles projettent sur la personnalité de l'artiste, à l'époque de ses silencieux efforts « *sur l'escarpement de la montée* », un éclairage suffisamment révélateur. Ayant eu l'occasion de m'y reporter en vue de quelques conférences à l'étranger sur le Vieux Colombier, je crois nécessaire de communiquer les réflexions critiques que m'inspira la lecture attentive de cette exceptionnelle correspondance.

Tous ceux qui se sont occupés de rassembler des correspondances inédites savent quels problèmes souvent insolubles soulève leur classement chronologique. Nul ne se peut flatter d'avoir atteint une certitude absolue dans un domaine où la précision est rendue impossible par l'absence totale d'indication de date en tête de la lettre, ou par la réduction de la date à quelques uns seulement de ses éléments (nom du jour, ou quantième du mois, sans plus). Je n'accablerais donc point de reproches l'auteur, prudemment anonyme du reste, de la publication des *Lettres de jeunesse,* s'il s'était donné du moins la peine de les classer avec un minimum de bon sens et n'avait pas cherché à dissimuler l'indigence de son travail critique derrière une restitution de dates effectuée sans un seul soupçon d'hésitation. On excuserait une présentation en vrac, mais on ne peut admettre une apparence de rigueur qui risque, vu le caractère sacré de la chose imprimée, de perpétuer d'inutiles équivoques.

Je ne parviens pas à comprendre pourquoi l'éditeur s'est permis de faire remonter à l'année 1894 les premières lettres échangées entre Jacques Copeau et son ami Léon Bellé. Ne disons pas que le fait en soi n'a pas d'importance : car, lorsqu'il s'agit de la formation d'un esprit, des origines d'une vocation, il est périlleux de proposer, sans preuves, des repères chronologiques absolus. Si, dès 1894, Copeau est en mesure, non seulement de passer son bachot de philosophie, mais d'écrire toutes les réflexions qu'il soumet à son correspondant, quels développements sur la précocité extraordinaire de sa pensée pourront s'autoriser d'une référence irréfléchie à la publication du Mercure de France ! Que penser d'un adolescent de quinze ans et demi qui proclame : « *Je veux vouloir et je saurai quelque jour me dresser sur la cime sans qu'on m'ait vu* (*sauf toi et un ou deux autres*) *m'efforcer silencieusement sur l'escarpement de la montée.* » ? (p. 426).

Je ne dis pas que l'ambition n'ait pu naître en lui à ce moment de l'existence où se développent effectivement les rêves d'avenir.

Mais que ce jouvenceau soit déjà en possession d'une telle méthode rigoureuse d'ascension personnelle ne se peut concevoir sans un renversement des lois mêmes de la nature. Or rien n'autorise à situer en 1894 le *terminus a quo* de la correspondance en question.

1°) La lettre IV (p. 419) — simplement datée de « *mardi soir* » — fait allusion à une prochaine représentation de *Brouillard du matin* (de Jacques Copeau) à une fête du Lycée Condorcet donnée au Nouveau Théâtre, et la lettre VII (p. 427), que l'éditeur fait précéder, entre crochets, de la date : 1897, relate le triomphe remporté par ladite pièce lors d'une mémorable soirée qui est, bien évidemment, celle qu'annonce la lettre IV. Or entre les deux lettres, s'en glisse une autre datée du « *mercredi* 23 *décembre* », [1894], précise l'éditeur, ce qui laisse entendre que plus de deux ans se seraient écoulés, non seulement entre les lettres IV et VI, mais entre la mise en répétition de la pièce (décrite p. 423) et la représentation elle-même (commentée p. 427). Je ferai simplement remarquer que rien n'était plus facile que d'opérer, au sujet de la lettre VI un recoupement avec la chronique théâtrale du *Temps* où Sarcey rendit compte, comme l'annonce expressément Copeau, de la pièce, et de considérer que les commentaires relatifs à la préparation du spectacle ne pouvaient guère avoir été écrits longtemps avant.

2°) Il est question dans la lettre II (datée du 14 *novembre* (1894 selon l'éditeur) de l'approche du baccalauréat (« *Je passe mardi mon écrit et l'oral le* 23 » — p. 416) — dans la lettre III (« *Lundi* 23 *Novembre* » [1894]), de l'échec de Jacques à l'oral dudit examen — dans la lettre V (« *mercredi* 23 *décembre* » [1894]), de la préparation au bachot pour « *le mois d'avril* » — dans la lettre VI [1897 !] des prochaines épreuves (« *je passe le* 2 *avril. C'est assommant. Pourvu que je sois reçu !* » p. 427). Si l'on admettait cette bizarre chronologie, il faudrait, cette fois, émettre de sérieuses réserves sur les capacités intellectuelles de ce lycéen auquel il fallut deux ans et demi pour passer la seconde partie de son bachot (car dès la lettre III, nul doute n'est permis, c'est la seconde partie du Baccalauréat qui est en cause).

3°) Si l'éditeur s'était donné le mal d'aller consulter la collection du Temps, n'eût-il même point retrouvé la référence à l'article de Sarcey, il eût du moins pu se constituer commodément un calendrier exact de l'époque — une seule date précise suffisant à déduire mécaniquement toutes les autres. Il eût ainsi découvert que le 23 novembre de l'année 1894 ne fut pas un *lundi,* ni le 23 décembre un *mercredi.*

4°) La lettre IV précise (p. 423) que la représentation au Nouveau Théâtre « *aura lieu le vendredi* 26 *courant* » ; la lettre VI, écrite très peu de temps après la soirée, que le bachot va avoir lieu le 2 avril. L'interprétation du contexte permet donc de déduire que la première de *Brouillard du Matin* eut lieu un 26 mars et que le feuilleton de Sarcey, paru avant le 2 avril, ne peut être daté que du lundi 29 mars. A l'aide de ces donnés du raisonnement, on peut rapidement vérifier que seule l'année 1897 comprend effectivement des dates semblables, et il ne reste plus qu'à se reporter au *Temps du* 29 *mars* 1897 *pour* achever la démonstration (1).

---

(1) Il est intéressant, dans le cadre limité de nos recherches, de dénicher ce feuilleton de Sarcey : d'abord pour contrôler nos rectifications chronologiques, puis pour obtenir, sur cette œuvre de jeunesse de Copeau, les seuls renseignements possibles à défaut du manuscrit introuvable jusqu'à ce jour. N'en déplaise aux biographes, trompés sans doute par un commentaire ironique de Copeau, Sarcey n'a

5°) La lettre VII (p. 428) est la seule de la série à être correctement datée (*vendredi* 22 *janvier* [1897]), mais par quelle aberration inexplicable l'éditeur place-t-il ces confidences qui concernent explicitement la rédaction de la pièce destinée à la soirée du 26 mars, après la lettre qui relate le succès « *triomphal* » de cette représentation.

Toutes ces chicanes ne nous sont pas dictées par un goût maladif de la précision chronologique : c'est l'intérêt même de la lecture qui exige la recherche d'un ordre cohérent. Or les premières lettres de cette correspondance tournent toutes autour des mêmes centres de préoccupation essentiels : un échec stupide à l'oral du bachot de Philosophie en novembre 1896 (sur une question d'histoire naturelle hors programme !) — une revanche éclatante quelques mois plus tard (mars-avril 97) non seulement sur le plan scolaire, mais surtout sur le plan supérieur de la création artistique (achèvement et représentation d'une comédie en trois actes). Que ces deux thèmes (échec et revanche) soient connexes ; il n'est pas besoin d'être grand clerc pour le comprendre, mais Copeau lui-même l'a expliqué, dans la lettre III (qu'il convient de dater du 23 novembre 1896) :

« *Je m'y remets* (à ma comédie) *dès ce soir* (le soir de son échec) (.) *et je veux que dans quelques mois elle claironne sa renommée et me venge un peu des masques sorbonniens* » (p. 418). Nous avons la chance inespérée de pouvoir surprendre le jeune artiste devant sa première épreuve douloureuse et d'assister à son ressaisissement stoïque sur la voie qui doit l'acheminer « silencieusement » vers la gloire difficile dont il rêve. Nous le voyons aussi rencontrer, à ce moment crucial de son destin la « *douce amie* » qui sera un jour sa femme (p. 430 « *côte à côte nous menons une vie heureuse toute ensoleillée de promesses et d'avenir* »). Nous sommes même renseignés sur l'influence spirituelle majeure à laquelle le jeune Copeau doit tous les impératifs qui commandent sa pensée et ses actes : l'enseignement de Jean Izoulet et son livre *La Cité Moderne*. Voilà pourquoi nous déplorons que ces lettres aient été présentées au public avec tant de désinvolte négligence.

Le biographe futur de Jacques Copeau devra se résigner à ne point trouver dans ses lettres à Léon Bellé de renseignements antérieurs à octobre 1896. Mais il pourra, grâce à elles, reconstituer les principaux épisodes de l'année scolaire 96-97, qui se peuvent ainsi dater :

lundi 23 novembre 1896 : échec de Jacques à l'oral du bachot de philosophie (2) ;

---

nullement prophétisé : « *Un nouveau Dumas fils nous est né* » (cf. Doisy, *Jacques Copeau ou l'Absolu dans l'Art*, p. 30), mais il a écrit ceci :

Savez-vous qu'elle n'est pas mal du tout sa pièce, si l'on considère l'âge de l'auteur. Il a beaucoup étudié Dumas fils et il y a dans sa comédie, comme dans celles du Maître, un jeune moraliste qui lit à cœur ouvert dans le cœur des femmes, leur prouve que c'est encore leur mari qu'elles aiment le mieux, et, se dérobant lui-même à leurs invites les rend à leurs époux. Il pourrait dire comme le de Jalin du Demi-Monde *: « C'est bon d'avoir sauvé l'honneur d'une femme ».*

Sarcey ajoutait, d'ailleurs, un mot malicieux qui touche à vif le péché mignon du jeune auteur (a-priorisme sententieux) :

Je (lui) *ai conseillé d'attendre pour faire parler les femmes au théâtre qu'il les eût mieux connues et, en attendant, de piocher son examen d'école.*

Nous nous doutions bien, d'après le ton de la correspondance adressée à Léon Bellé, que *Brouillard du matin* fût une pièce « à thèse », et Copeau un prédicateur né : sa toute dernière œuvre, *Le petit pauvre*, prouve la constante d'une inclinaison naturelle profonde.

Sarcey nous apprend aussi que la pièce ne fut pas interprétée par les élèves du Lycée Condorcet, mais par des « *élèves du Conservatoire* (...) *des deux sexes.* ». La majeure partie des commentaires du critique concerne d'ailleurs cette dérogation aux usages en honneur dans les représentations scolaires.

(2) Une enquête menée au Lycée Condorcet, grâce à l'obligeance de l'Admi-

décembre - janvier : « cristallisation » amoureuse autour de Mademoiselle Agnès Thomsen (sans qu'il soit possible de préciser la date de la première rencontre) ;

janvier 97 : rédaction de *l'Asile,* comédie en un acte (inspirée par l'amour d'Agnès) ;

février : Jacques renonce à faire jouer *l'Asile* à la fête annuelle des Anciens élèves du Lycée Condorcet, et achève « en deux nuits » une comédie en trois actes, *Brouillard du matin,* à laquelle il avait travaillé durant l'été 96 (il en avait lu des fragments à son ami Bellé, avant de rentrer au lycée à Paris) ;
vendredi 27 mars 97 : représentation au Nouveau Théâtre de *Brouillard du matin* ;

29 mars : compte-rendu par Sarcey dans le Feuilleton dramatique du *Temps* ;

mai : essai de collaboration à un journal local de Lagny où travaille Bellé : Le poème en prose (*les passés*), la scène symbolique (*l'ouvrier d'idéal*) que rédige Copeau ne répondent évidemment pas aux exigences du journalisme provincial. Il n'est pas sûr que Bellé ait fait passer une chronique de son ami sur l'incendie du bazard de la Charité.

Quant à l'ordre de succession de ce premier cycle de lettres, je propose le classement suivant :

Lettre I : sans changement mais la date peut être fixée à octobre. 1896 (« *je suis rentré au lycée* » — en classe de philosophie).

Lettre II : 14 *Novembre* (1896) (Jacques s'apprête à subir les épreuves de son bachot, reçoit une offre de collaboration à *la Lecture* et la commande d'une comédie pour la fête du lycée Condorcet).

---

nistration, m'a permis d'éclaircir la situation scolaire de Jacques Copeau. Entré à Condorcet, à l'âge de dix ans, en classe de septième, le 1er octobre 1889, il en est sorti en juillet 1897, élève de Rhétorique supérieure (vulgo : khâgne). Il a effectivement redoublé, en 96-97, sa classe de Philosophie, restant jusqu'en avril dans la section de Jean Izoulet. Durant toute sa scolarité, Jacques fut demi-pensionnaire (sa fiche administrative nous fournit les adresses successives de ses parents entre 89 et 97, d'abord 76 Faubourg Saint-Denis, puis 31 rue de Chabrol). Il fut bon élève, toujours cité aux palmarès de Distributions de Prix, mais ne décrochant guère que des accessits (sauf l'année 92-93, en 4e, où il obtint un premier prix de version latine et un deuxième prix d'anglais). Au Concours général pour la classe de « rhétorique » (où son condisciple d'une section voisine, André Tardieu accumulait un nombre impressionnant de prix) Copeau se voyait, plus modestement, attribuer un 8e accessit d'Anglais : contraste savoureux entre deux destinées contemporaines hors série! Jamais premier de sa classe, mais cependant ne laissant pas inaperçus ses dons, Copeau manifesta surtout un goût constant pour le français, le latin et l'anglais. Petit détail curieux : tant qu'il y eut des récompenses en récitation, Jacques y remporta des nominations, mais non des prix : en sixième (1890-91) son nom ne figure au palmarès que pour un 4e accessit de récitation; l'année suivante, six fois nommé, il n'a plus qu'un sixième accessit en cette matière; en quatrième, une mention : timides affirmations d'une vocation de comédien assez contestée. En revanche les qualités d'angliciste du futur traducteur (et metteur en scène) de Shakespeare furent remarquées et récompensées dès le départ et sans discontinuité. De même ses dons littéraires (en 5e : mention en langue française; en 4e : premier accessit; en 3e : sixième accessit; en 2e : deuxième accessit; en rhétorique : premier accessit). En classe de philosophie, chez Jean Izoulet, il remporta, en 95-96 un second, et, l'année suivante, un premier accessit de Philosophie. Rien toutefois dans toutes les matières scientifiques, ce qui peut expliquer son échec aux sessions de 1896.

Les mêmes palmarès nous permettent de préciser que Jean Croué (avec lequel il écrira, en collaboration, l'adaptation scénique des *Karamazov*) était dans la classe au-dessous de la sienne.

Lettre III : lundi 23 novembre (1896) (Jacques, collé à son oral se voit contraint à une nouvelle année de lycée, mais se promet de belles revanches sur le terrain de l'art).

Lettre IV (Lettre V du Mercure) : mercredi 23 décembre (1896) (Jacques prépare son bachot pour avril tout en « *travaillant beaucoup en vue de la licence de philosophie* », encouragé par son maître Izoulet. Exposé de la méthode (« *Je m'efforce de couler dans un moule sévère ma personne morale et de fortifier la virilité de ma pensée* ») et des fins proposées (« *être un jour utile à la société, à mon pays, à l'idée humaine* (..), *me sacrifier un peu pour ceux qui ont besoin de bonnes paroles* ». Echo évident des leçons izoulétiennes).

Lettre V (Lettre VII du Mercure) : vendredi 22 janvier 97 (« *j'ai bien de la peine* (..) *à me résigner à ne pas produire* » : en fait il écrit un acte *l'Asile* exaltant « *l'amour d'une vierge naïve après le tumulte d'une existence enfiévrée* », c'est-à-dire le bonheur qu'il éprouve auprès de la « *douce amie* », dont, pour la première fois, il parle à Léon Bellé.

Lettre VI (Lettre IV du *Mercure : mardi soir* (9 ou 16 mars 1897) : Longue évocation — indirecte — du drame personnel de Copeau au sein de sa famille (les conseils et les consolations qu'il prodigue à son ami, dans une situation, semble-t-il, assez voisine de la sienne, permettent de supposer que ses parents ont « *fouillé le secret de* son *âme, et violé* ses *sentiments secrets au point d'y trouver un amour pour en blasphémer* » — bref — en langage moins prétentieux — qu'ils ont découvert le secret de son amour pour la jeune danoise Agnès Thomsen). Jacques renonce à faire représenter *L'Asile* à la fête du Lycée (soi-disant pour des raisons d'interprétation, mais plus vraisemblablement, pensons-nous, parce que sa famille, qui sera présente dans la salle, pourrait trop bien comprendre la signification de la pièce). Il préfère présenter *Brouillard du Matin* (« *c'est gentil peut-être et voilà tout* »).

Lettre VII (Lettre VI du Mercure) : fin mars 1897 (Succès complet de *Brouillard du matin*. Compliments du Proviseur, de Cavaignac, Casimir Périer (3), Sarcey et Porto-Riche).

Lettre VIII à XII : sans changement (fin avril - mai 97) (envoi d'articles pour la feuille locale dont s'occupe Bellé à Lagny ; puis une lecture de Pascal dégoûte Jacques de ces « *articles hebdomadaires* ». Il se replie dès lors dans ses lectures philosophiques et dramatiques (nous noterons que Shakespeare et Molière voisinent avec Leibniz, Spinoza, Kant, Descartes et Renan). Condamnation farouche de tout éparpillement intellectuel (« *je deviens pour moi d'une sévérité implacable. C'est un cilice et une discipline morale* »).

Cette première série de lettres — qui se clôt par des phrases lumineuses : « *Je suis heureux. J'ai l'âme pleine d'aurore. Je te souhaite de pareilles joies* » — emprunte son unité cyclique non seulement à l'époque où elle se situe (ce sont : lettres de la dix-huitième année et un peu au-delà), mais surtout à ce que Copeau considérait comme un besoin essentiel de sa nature : le « *milieu* » qui en permet l'éclosion (4). Ce milieu intellectuel et moral où Jacques

(3) L'ex-Président de la République Casimir Périer était président d''honneur des Anciens Elèves du Lycée Condorcet.

(4) Cf. Gide, *Journal* (Pléiade, p. 152) le cri de Jacques Copeau : « Savez-vous

a puisé non seulement sa substance spirituelle, mais la force de volonté exceptionnelle qui soutiendra toute sa vie, il importera à tout biographe futur de nous en restituer le « climat ». Ce que les confidences de Copeau nous permettent provisoirement d'évoquer, c'est l'action toute-puissante — dominatrice vraiment — d'Izoulet (« *Il est très bon pour moi et veille avec sollicitude sur mon travail. En de pareilles mains, avec un semblable exemple, j'ai bon espoir* » p. 425). Il n'est pas exagéré d'écrire qu'Izoulet a façonné l'âme de Copeau au point qu'il n'est pas une seule phrase écrite par le disciple où ne se lise au filigrane la parole du Maître. De ce point de vue, il est émouvant que ce que j'appellerai le cycle izoulétien de cette correspondance commence ex abrupto par ces mots : « *Tu peux garder* La Cité Moderne *aussi longtemps qu'il te plaira* ». Car *La Cité Moderne* est la bible du jeune Copeau et il suffit de lire cette thèse illustre de physio-sociologie idéaliste (qui renvoie dos-à-dos matérialisme et spiritualisme) pour comprendre que la foi immuable de Copeau en la mission supérieure de l'artiste au sein de la société, son orgueil messianique, son idéalisme stoïque prennent leur source là et non ailleurs. Au surplus Izoulet eut, aux yeux du jeune homme, le mérite de croire en lui et en son avenir — et c'était le genre d'encouragement dont Copeau ne se pouvait passer et qui conférait à sa notion de milieu un coefficient d'ordre mystique et absolu.

Cette influence sans contre-partie de Jean Izoulet se ressent encore fortement dans les lettres numérotées XIV, XV et XVI dont le classement et les dates sont données de façon très approximatives par le Mercure. La lettre XIV contient pourtant une allusion fort claire à *J'accuse* d'Emile Zola — que *l'Aurore* publie le 13 Janvier 98. Lorsque Copeau écrit : « *Eh bien, mon ami, la Vérité est en marche. La justice sera faite. Ah ! si on pouvait pendre tous ces gredins-là ! J'ai écrit à Zola* » (p. 440), il ne peut s'agir que de l'article où Zola cite enfin nommément les responsables de la condamnation de Dreyfus. La lettre XV fait suite, sans aucun doute : non seulement la phrase : « *Tu sais que j'ai pris nettement parti dans les luttes passionnantes du temps présent* » (5), mais les commentaires sur la résolution prise par Léon Bellé de rompre avec une ancienne maîtresse, ne se conçoivent qu'après la proclamation prozoliste au lendemain du 13 janvier et les rudes leçons morales que Copeau a assénées dans la lettre XIV à son ami sur le propos des liaisons féminines. Mais la lettre XVI est antérieure aux deux autres, n'étant qu'une réponse à des vœux de Jour de l'An. Il convient donc de la numéroter XIII et de la dater des premiers jours de janvier 1898. Il est évident, au surplus, que la Conférence qu'elle annonce (sur la psychologie du héros de Racine) ne peut être celle dont fait part la lettre XV, et donc, que Copeau, durant l'hiver 97-98 fit à Paris une série de causeries sur des problèmes de littérature dramatique. Il ne doit pas être impossible d'en retrouver la trace.

Ces trois lettres, où la rigueur morale de Copeau se complète par un engagement sans équivoque sur le plan des luttes civiques, sont dans l'édition du Mercure, séparées du premier cycle izoulétien, par une longue missive (numérotée XIII), écrite de Berck-sur-Mer durant une villégiature estivale. Malgré l'absence totale de références allusives à des événements repérables, il est impossible d'admettre

---

ce qui me manque? Un milieu ». Les commentaires ironiques qu'ajoute Gide prouvent qu'il n'a pas voulu comprendre la pensée de Copeau.

(5) Il ne faut pas perdre de vue que les lettres de Copeau relatives à l'Affaire Dreyfus sont adressées à un soldat. D'où les précautions qu'il prend pour exprimer sa pensée.

qu'elle date des vacances de l'année 1897. Mon impression, je m'empresse de le dire, ne repose point sur des faits, mais sur une interprétation psychologique : le style épistolaire de Jacques Copeau n'est plus le même dans les quinze lettres dont nous venons de parler et qui toutes sont écrites avec une gravité, agaçante, reconnaissons-le, d'apprenti philosophe. On peut évidemment m'objecter que pour cet adolescent si sensible au milieu où il vit, l'atmosphère d'une plage peut l'avoir momentanément délesté du lourd fardeau de la pensive réflexion. Mais la gravité romaine du jeune Copeau a-t-elle pu se dissiper si aisément, pour être reprise quelques mois plus tard à Paris, plus farouche que jamais, dans les lettres de janvier 98 ? C'est bien peu vraisemblable. Le disciple d'Izoulet n'a pu en quelques semaines à peine, se dérider, se déscolariser à ce point.

En fait, la lettre numérotée, au Mercure, XVIII et qui — ô scandale — contient un mot impensable de la part du jeune Copeau dans sa dix-huitième année : le mot « *emmerdant* » — nous fournit une indication nécessaire et suffisante pour nous suggérer la solution du problème. Copeau y dit, en effet : « *Je ne suis pas trop mécontent de mon été. Je viens enfin de terminer ma pièce* ». Or la lettre de Berck nous montre Copeau attelé à la rédaction d'une œuvre dramatique : « *Ma Comédie de l'Habitude avance lentement, péniblement. Je ne suis pas dans le milieu qu'il faut pour écrire une telle œuvre* ». Il suffira donc de dater la lettre XVIII pour classer la soi-disant XIII. L'éditeur inconnu du Mercure propose 1900 pour la XVIII. Je suis d'avis de la reculer jusqu'à l'automne 1901, et voici mes raisons :

La lettre XVII (p. 441) — simple lettre de vœux — qui porte la mention « *vendredi 5 janvier* » ne peut — sur la foi du calendrier — être que de l'an 1901. Or elle contient une allusion à la situation de Léon Bellé : « *Encore un peu de courage* (..) *La délivrance est proche* » : il ne peut s'agir que de la fin du service militaire dont les débuts remontent (d'après les indications de la lettre relative à *J'accuse*) aux derniers mois de 1897 : Bellé n'était point libéré encore en janvier 1901, mais il l'est, au moment où Copeau lui adresse la lettre XVIII, à la fin de l'été de la même année (« *Tout à la joie de ta force nouvelle! Tu es délivré. En avant maintenant!* » Nous pouvons, en conséquence, considérer que la lettre de Berck appartient chronologiquement aux vacances de l'année 1901 (Copeau a vingt-deux ans) : la différence de ton avec les lettres de la dix-huitième année s'explique ainsi tout naturellement. Notons bien que la position morale de Copeau demeure ne varietur (« *Ah l'avenir ! l'avenir ! Si on savait ce que tient de rêve ardent et triste une âme de jeune homme !* » p. 438), mais comme le voilà dégagé de toute sa raideur scolastique, de toute sa grandiloquence juvénile ! Quelles sont ses lectures ? Il nous l'apprend : Verlaine, Hugo, Lamartine, Emerson, Maupassant, Paul Adam, Maeterlinck. On comparera utilement la liste à celle de la lettre XII... Le jeune homme s'est émancipé, il fréquente le peintre Besnard « *qui m'a pris en affection bien que nous soyons passionnément différents* ». Il est artiste. Il écrit pour le théâtre. Bientôt il va vouloir faire jouer, probablement sa *Comédie de l'Habitude* à de Max : ce qui autorise à rattacher au cycle que nous appellerons « Besnardien » la lettre numérotée par le Mercure XXVIII (p. 615) : les allusions qu'elle contient à la situation de Bellé (« *j'ai hâte de te savoir matériellement tiré d'affaire* ») et aux perspectives d'une première création théâtrale nous incitent à la dater de l'hiver 1901-1902, avant le grand départ pour le Danemark, et non après, comme le croit l'éditeur du Mercure.

Je n'insisterai pas sur les quelques billets épisodiques écrits à

cette époque, et qui d'ailleurs sont d'un intérêt assez limité pour la connaissance de l'homme. Les lettres publiées dans le Mercure de décembre 1954 sont (en dehors de la lettre XXVII, antérieure nécessairement au séjour à Lyngby, et de la lettre XXVIII dont je viens de parler) correctement rangées, et pour cause ! Copeau désormais se donne la peine de dater exactement ses messages (ce qui implique qu'il se sait désormais un *personnage*). On s'étonnera cependant que la lettre XLII du 5 janvier 1912 — qui achève la publication, soit citée après celle du 6 mars de la même année.

Une seule remarque, pour finir. Toutes les protestations de Copeau sur son absolue sincérité ne doivent pas nous faire perdre de vue qu'elles ressortissent à un égoïsme foncier, de forme essentiellement spectaculaire. Bellé est choisi par Copeau comme un des rares spectateurs dignes de suivre les péripéties de sa secrète montée. Copeau se dévoile, mais fait valoir surtout ce qui peut le rehausser dans l'estime de son correspondant. Il s'écoute longuement parler, cela n'est pas douteux. Mais il est aisé de constater qu'il ne se livre pas, qu'il reste constamment « *hors cadre* » (comme dirait Valéry). Dès le 23 décembre 1896 il a d'ailleurs prévenu Léon Bellé :

« *Je ne dis plus une parole que je n'aie longuement pensée* » (p. 425). Cette scrupuleuse élaboration de la « sincérité » (on sait l'importance qu'attribuera Copeau à ce vocable dans sa réforme du jeu scénique, comme si un comédien « sincère » pouvait se concevoir !) laisse rêveur sur la large part d'hypocrisie qu'autorise une telle maîtrise de soi. Gide plus tard, dans son *Journal,* écrira, au sujet de Copeau :

« *Il s'exprime si bien qu'on se défie ; sa voix prend l'inflexion qu'il veut ; son geste n'est jamais involontaire* ».

Dès la dix-huitième année Copeau était ainsi armé pour la défensive et pour l'attaque, face à ses semblable. Il serait donc vain de chercher dans ses confidences plus que ce qu'il voulut dire de lui-même. Il suffit cependant qu'elles nous préviennent contre toute tentation de les prendre argent comptant et qu'elles nous renseignent sur l'inflexible volonté d'un exigeant joueur à long terme.

Francis Pruner.

UN CURIEUX PROCÈS ENTRE LES CRÉANCIERS ET LA FEMME VOLAGE D'UN COMÉDIEN MESSIN (1775)

Le 27 avril 1759, le syndic de la ville affermait le théâtre de Metz pour douze années à trois bons artistes d'alors : Desgraviers, Labatte et Le Sage mais, dès 1766, Louis-Henry Labatte restait seul gestionnaire. A l'expiration du bail, il préférait se retirer. Il n'en dit pas les raisons ; gageons que les recettes n'étaient pas des plus brillantes. D'ailleurs son successeur François Fleury ne réussira pas mieux dans ses affaires et, n'ayant trouvé personne pour reprendre en mains la scène messine, les édiles supplièrent Labatte de revenir sur sa décision, ce qu'il fit à Pâques 1773. Pas pour longtemps toutefois, puisqu'il devait mourir le 28 octobre de la même année !

Sa vie n'avait donné lieu à aucune critique. Originaire de Fontainebleau, fils de musicien et musicien lui-même, il habitait Metz depuis 1744, avec deux sœurs qui avaient le soin de sa maison.

« *Sa mort,* dit un Mémoire dont nous reparlerons, *a bien changé l'opinion qu'on en avait ; on le croyait riche et il n'a laissé que des dettes* ». A la demande des comédiens et pensionnaires de l'hôtel des spectacles qui désiraient sauvegarder leurs droits quant aux appointements non payés, et sur l'ordre d'Emmery, conseiller-échevin de l'hôtel de ville, commissaire dudit théâtre, le procureur du Roi fit apposer les scellés le 31 octobre. La levée en eut lieu le 4 novembre déjà, en présence des comédiens et des deux sœurs du défunt : Marie-Anne Labatte et Françoise Labatte, veuve de Jean-François Barbier, de son vivant maître-charpentier à Paris. Un inventaire détaillé fut dressé. Le 8 novembre la ville reconnaissait ce qui lui appartenait et le reste était vendu au plus offrant (*Archives de la Ville de Metz,* DD 28). Après toutes ces opérations préliminaires, les créanciers s'occupèrent de l'ordre qui était à faire entre eux et le tout se termina par une distribution de deniers qui fit perdre à chacun un douzième de sa créance.

Tout à coup apparut sur la scène, « en habit de deuil », une certaine demoiselle Dupuy qui se prétendait la femme de Labatte. Elle brandissait aux yeux des créanciers en faveur de qui les biens avaient été vendus, un contrat de mariage qui semblait en bonne et due forme. Elle réclamait la priorité sur eux, en vertu de ce contrat dont les dispositions essentielles étaient au nombre de quatre :

« *Pour la première, la demoiselle Dupuy s'est constitué en dot, ses biens meubles, immeubles, noms, droits, raisons, actions et successions, biens présents et à venir ; le sieur Labatte s'est obligé de les rendre dans les cas prévus par le droit écrit.*

« *Pour la seconde, le sieur Labatte a donné à la demoiselle Dupuy, une somme de* 10.000 *livres, en augment de dot* », *et celle-ci lui a fait une donation de* 500 *livres, le tout à prendre sur les biens du prémourant.*

« *La troisième contient une donation universelle, au profit du survivant, de tous les biens du prédécédé, au cas qu'il n'y aurait pas d'enfants.*

« *Enfin, par la quatrième disposition, le survivant doit prendre dans tous les cas, la garde-robe, les bijoux et les ameublements du prédécédé.* »

Les créanciers étonnés s'étant rapidement concertés, refusèrent de reconnaître la veuve Labatte. Il ne restait à celle-ci qu'à former un recours devant le tribunal du bailliage de Metz.

Mais qui était donc cette femme qui se prétendait l'épouse du comédien ? Un *Mémoire pour les créanciers de défunt le sieur Labatte, comédien contre la demoiselle Dupuy* nous l'apprend. Il a été édité à Nancy, chez Claude Leseure, avec un permis d'imprimer daté du 9 janvier 1775 (*Archives de la ville de Metz*).

Louise Dupuy était née à Angoulême en 1723 de parents musiciens. Danseuse à l'Opéra de Paris, elle avait dix-neuf ans au moment de son mariage. Son fiancé alors âgé de vingt-deux ans et orphelin de père — donc encore mineur — « *dépendait d'une mère qui, dans nos mœurs, devait nécessairement être consultée sur le choix que faisait son fils* ». Elle ne le fut pas. Mieux encore ! Les jeunes amoureux se rendirent en Avignon, terre étrangère, où un prêtre leur donna la bénédiction nuptiale, le 26 mars 1742. Dans l'acte de mariage, « les époux y sont qualifiés : l'un, *Dominum Ludovicum-*

Henricum Labatte, musicum... vagum et habitantem nunc transeundo... Et l'autre, *Ludovicam Dupuy... vagabundam quoque... hodie transeundo .»*

La lune de miel ne dura pas longtemps. Louise Dupuy *partit avec son mari pour l'Espagne ; le théâtre de Cadix devint bientôt celui de ses triomphes ; elle se signala d'abord par la conquête de Don Philippe ; cette grande victoire la rendit tout à coup célèbre ; en peu de temps elle donna des fers à tout ce qu'il y avait de plus distingué dans la jeune noblesse espagnole ; et si nous l'en croyons, ces illustres esclaves ne montrèrent pas moins de reconnaissance et de générosité qu'ils trouvèrent de sensibilité dans l'âme de leur vainqueur.*

La *Signora,* maîtresse de Philippe duc de Parme et de Plaisance, fils de Philippe V, roi d'Espagne, arrière-petit-fils de Louis XIV, vivait maintenant dans une maison « *digne du rang auquel elle s'élevait et de la Cour qu'elle s'était formée ; des ameublements recherchés, des habits riches et magnifiques, des bijoux d'un grand prix, en un mot tout ce qui l'environnait, annonçait sa grandeur naissante.* » Le mari seul fut insensible à cette brillante destinée. On le comprend. Il eut beau essayer de raisonner sa femme. Rien n'y fit. Il prit alors le parti de se séparer d'elle. C'était en 1744.

La demoiselle Dupuy, au milieu des plaisirs chaque jour renouvelés, oublia son époux. Elle l'oublia même à Toulouse où elle fixa, par la suite, sa résidence. Subitement, elle pensa à lui, mais il était mort. Elle pensa surtout à récupérer la succession.

On connait la suite. Le 5 août 1774, le tribunal débouta la veuve qui décida de faire appel devant le Parlement. Les créanciers demandèrent à Me Juzan de la Tour de prendre leur défense. Il le fit avec beaucoup d'à-propos et réclama qu'on n'annulât pas « une opération juridique à laquelle on n'a rien à reprocher ». Il passait à des réflexions particulières : le mariage, disait-il, n'est pas valable, les publications n'ont pas été faites, le curé d'un des époux n'était ni présent, ni représenté ; par ailleurs, il a eu lieu hors du royaume. En admettant cependant qu'il fut valable, l'avocat reprochait à la femme d'avoir abandonné son mari pour suivre pendant trente ans de multiples amants. Elle devrait au moins avoir la pudeur de ne pas réclamer la succession. Enfin si elle prétend que son mari l'a abandonnée, ignore-t-elle que le domicile de l'époux doit être celui de l'épouse et non l'inverse ?

L'avocat ajoute : *« Veut-on faire une exception pour ceux qui se dévouent au théâtre, parce que leurs talents divers ne pouvant pas toujours être employés dans les mêmes lieux, il n'est pas rare de voir entre eux des époux séparés ? Oui séparés, mais non pas éternellement désunis, mais toujours pleins d'estime l'un pour l'autre et sans cesse en correspondance, pour se communiquer le secret de leurs cœurs et de leurs intérêts. Il serait trop étrange que l'on fit des Comédiens, une classe à part de citoyens qui ne seraient pas soumis à nos mœurs, ni à nos loix... »*

Le Parlement débouta les créanciers qui perdirent leur procès par arrêt d'audience du lundi 16 janvier 1775. La veuve récupéra les biens de son mari. Puis, sans tarder, elle disparut de Metz.

H. Tribout de Morembert

Archiviste de la ville de Metz.

SCRIBE EN SUÈDE

Conservées au Musée du Théâtre d'Ystad (Suède), deux gouaches dues au Baron Erik Ruuth, datées du 19 Août 1840, perpétuent le souvenir d'une représentation du *Clermont* de Scribe et Vanderburch, de l'organisation et de l'installation des représentations théâtrales dans ce port marchand de la Baltique.

Ystad fut, de 1683 à 1868, tête d'une ligne de communication maritime avec Stralsund (Poméranie) et, à ce titre, lieu d'étape — quelquefois de représentation — pour les troupes de comédiens allant de Prusse en Suède et vice versa.

A l'origine, la permission de représenter assignait comme lieu du spectacle *les combles de l'hôtel de ville.* Ainsi le grenier municipal abrita-t'il la troupe allemande de Johann Christian Kunst et Salomon Klockau en 1690 : les comédiens passaient d'Allemagne à Stockholm ; ils donnèrent *L'homme riche et Lazare, Le Docteur Faust et sa terrible descente aux enfers* (cette troupe avait également *George Dandin* à son répertoire et l'avait joué deux ans auparavant à Brême).

Le Théâtre fut aménagé durablement au cours du XVIIIe siècle dans les combles d'un hôtel particulier. La gouache du Baron Erik Ruuth montre l'agencement de la salle et de ses abords ; on voit au premier plan l'escalier conduisant au dernier rang de la salle en amphithéâtre, l'ouvreuse et sa lanterne et le marchand de billets, la salle est éclairée par des chandelles avec réflecteurs de tôle, la représentation des spectateurs ne manque pas de pittoresque, enfants et chiens, amoureux, femme protestant contre le bruit causé par la dernière arrivante qui, jupe troussée monte l'escalier sous le regard goguenard d'un spectateur tandis qu'un autre apostrophe les acteurs.

Une affiche, manuscrite, était apposée sous le réverbère à l'extrémité de l'artère principale d'Ystad, Stora Strandgatan, en bordure de la plage et du port.

En 1842, cette salle fut abandonnée. L'édifice construit disparut dans un incendie en 1891. En 1894, un nouveau Théâtre fut inauguré. Récemment rénové, il reste l'un des plus vivants et le plus élégant de la Scanie.

PAUL BOURNONVILLE.





Photo Harnesk

Affiche pour *Clermont* de Scribe et Vanderbuch

Gouache d'Erick Ruuth
(Coll. Théâtre d'Ystad)



Photo Harnesk

Le Théâtre d'Ystad

Gouache d'Erick Ruuth
(Coll. Théâtre d'Ystad)

Le 2e Congrès International d'Histoire du Théâtre

Le deuxième Congrès d'Histoire du Théâtre, organisé par le Centre de Recherche Théâtrale de Rome a réuni, à Venise, du 21 au 28 juillet, les délégués de 17 nations. Les thèmes choisis étaient :

La Commedia dell'arte et son influence dans le monde.

La Méthodologie de la Recherche Théâtrale.

L'influence de la musique sur l'art de la représentation théâtrale (1).

Léon Chancerel et Rose-Marie Moudouès ont participé aux travaux sur la Commedia dell'arte.

Nous remercions particulièrement MM. Goffredo Bellonci et Giulio Pacuvio, président et secrétaire du Congrès, qui — outre un excellent séjour à Venise — organisèrent pour les congressistes des visites au Teatro Olympico de Vicence, au Théâtre de l'Académie de Mantoue, au Théâtre de Sabionetta (ce dernier en cours de restauration) et nous ne saurions oublier tous ceux qui dans ces trois villes nous accueillirent si amicalement.

En marge des travaux du Congrès s'est tenue l'Assemblée Générale Constitutive de la Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale.

~

Le *Répertoire des Bibliothèques et Collections des arts du Spectacle,* rédigé par la Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle est en cours de réalisation. Les Bibliothèques ou Collections qui n'auraient pas reçu le questionnaire peuvent le demander à notre secrétariat, 98, boulevard Kellermann, Paris (13e).

~

Entretiens d'Arras (20-24 juin 1957).

M. Jean Jacquot avait choisi pour thème *Le théâtre moderne, œuvres et perspectives,* le but de la rencontre étant de dégager les problèmes qui se posent aux auteurs d'aujourd'hui et les tendances qui s'affirment dans leur création. Les textes des communications et discussions qui les suivirent seront réunis dans un volume publié par les soins du C.N.R.S.

~

La Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle s'est réunie à Paris à l'occasion du Congrès de la F.I.A.B. Nous y avons rencontré plusieurs de nos correspondants étrangers pour la Bibliographie.

~

Sur la proposition de M. Jacques Schérer, membre de notre Comité Directeur, la Sorbonne a récemment acquis la Bibliothèque théâtrale de Gaston Baty qui sera prochainement rendue accessible au public. On sait que les mises en scène, maquettes et manuscrits divers de Gaston Baty ont été légués à la Bibliothèque de l'Arsenal.

---

(1) Les communications seront publiées par les soins du Centro di Ricerche Teatrali.

LIVRES ET REVUES

FRANCE

Magdeleine CLUZEL. — **Mimes et poètes antiques** (Essai sur l'Antiquité). Paris, Editions du Scorpion, déc. 1957, 156 pages, 52 illustrations hors-texte.

Ce livre est déroutant et il n'est pas aisé de discerner le propos de son auteur. Essai sur l'Antiquité, dit le sous-titre ; il faudrait ajouter : décrite à l'aide de références puisées dans des auteurs du XVIII[e] et du XIX[e] siècles qui ont traité des mimes et des poètes anciens, comme James-V. Milligen, Francesco de Ficorini, Goethe, et Charles Magnin, ce dernier étant le plus souvent cité. C'est d'après eux, et d'après les seules découvertes archéologiques de leur temps que Mme Cluzel essaie de retrouver une réalité deux fois millénaire dont ils avaient pourtant une idée souvent assez incomplète. De sorte que cet ouvrage « date », comme s'il avait déjà cent vingt ou cent cinquante ans au moment de sa parution. Il en résulte chez le lecteur une certaine irritation. Quelques gravures, ajoutées à la fin, d'ailleurs connues pour la plupart, mais qui ont tout de même l'avantage de remettre sous les yeux les masques de Ficorini, constituent à peu près l'unique intérêt de ce travail singulier.

D. BERNET.

Alfred SIMON. — **Molière par lui-même.** Paris, Ed. du Seuil, 1957, 192 p.

Le titre de cet ouvrage ne correspond en réalité qu'à la dernière partie du volume qui, sous le titre de *l'Impromptu de Molière,* présente de façon ingénieuse les idées de Molière sur le théâtre et sur la vie d'après les termes mêmes de certaines de ses comédies, reliés par de brefs commentaires du « meneur de jeu ». Cela, certes, n'est pas nouveau, et il y a beau temps que les exégètes de Molière ont cherché dans son œuvre et exposé ses théories « par lui-même ». La façon cependant ici est inédite, et nous avons toujours plaisir à relire ces propos, si connus soient-ils. Le reste du volume — la plus grande partie — est une étude sur Molière, originale en sa conception et d'un réel intérêt. L'auteur, à la recherche du « vrai » Molière, nous le présente devant ses personnages, les suivant dans leur diversité, tel Sganarelle dont M. S. étudie avec finesse les transformations et les rapports dans les différentes comédies dans lesquelles il apparaît, du bourgeois de *l'Ecole des Maris* au valet de *Dom Juan.* M. S. insiste avec raison sur les bourgeois de Molière qu'il a peints dans leurs ridicules et leurs petitesses, certes, mais dont il a su faire ressortir la profonde « humanité », chez Chrysale et Arnolphe par exemple. La partie la plus importante du livre de M. S. est consacrée aux trois personnages essentiels de Molière, Tartuffe, Dom Juan et Alceste, qui, tous trois, conduisent la comédie au bord du drame. L'étude de *Tartuffe* est sans doute dans sa brièveté l'une des meilleures que l'on ait écrites ; j'en dirai autant de celle du *Misanthrope*; celle de *Dom Juan* démêle avec lucidité les aspects

divers de ce personnage essentiellement complexe, le séducteur, le « provocateur » et l'hypocrite, « doublé », en quelque sorte par Sganarelle, « conscience dérisoire et servile de son maître ». Achevant son étude par celle de Scapin, M. S. ne néglige pas le comique de Molière, homme de théâtre avant tout, et acteur comique qui connaît la valeur du jeu et de la mise en scène.

Au total un petit livre évocateur et nourrissant, auquel nul amoureux de Molière ne peut demeurer étranger ; au reste remarquablement illustré par la reproduction d'estampes contemporaines et de photos d'interprétations actuelles (auxquelles il est fait de fréquentes allusions), dues à l'érudition bien connue de Madame Horn-Monval. Me sera-t-il permis de regretter que ces illustrations ne soient pas davantage précisées par des références donnant leur origine ? Et, puisque j'en suis au chapitre des récriminations, puis-je regretter également que dans la Bibliographie ne figure pas l'excellente édition critique en 11 vol. des Œuvres de Molière que Gustave Michaut a procurée juste avant sa mort aux Editions Richelieu et que l'Imprimerie Nationale a reprise en 1947? Enfin, au risque de me faire traiter de Trissotin, je me permettrai de signaler quelques vétilles que M. S. pourra corriger dans une prochaine édition ; et d'abord ce qui ne doit être qu'une faute typographique : le collaborateur de La Grange pour l'édition de 1682 se nomme Vi*v*ot et non Visot comme il est imprimé p. 30, ni Vi*n*ot comme on l'écrit ailleurs. Ensuite quelques erreurs dans la Chronologie de la Vie de Molière ; en premier lieu la date de sa naissance : on la fête par tradition le 15 janvier, mais cette date, indiquée comme telle par M. S., est celle du *baptême* de Jean-Baptiste ; l'acte de baptême ne mentionne pas la date exacte de la naissance de l'enfant, qui se situe donc vraisemblablement dans la première quinzaine de janvier, sans autre précision. Plus grave est l'erreur qui, p. 13, donne 1677 comme date de la fusion des troupes et de la fondation de la Comédie-Française : chacun sait qu'il s'agit de 1680 — simple lapsus sans doute. Notons encore quelques légères erreurs, notamment la date de la première de *l'Ecole des Femmes* (26 décembre 1662 et non 20) et de *Dom Juan* (15 février 1665 et non 25) ; cette même année 1665, la brouille entre Molière et Racine à propos d'*Alexandre* eut lieu fin décembre et non au début de l'année comme le fait supposer la notice de la p. 11. Et j'en aurai fini avec cet épluchage quand j'aurai noté que la fille de Molière, Esprit-Madeleine, naquit en août 1665 et non en 1666 et que Madeleine Béjart mourut le 17 février 1672 et non le 14, date remarquable par sa coïncidence à un an près avec celle de la mort de Molière.

PIERRE MÉLÈSE.

Jeanne CUISINIER. — **Le Théâtre d'ombres à Kelantan.** Préface de Jean FILLIOZAT. Gallimard, éd. (Collection : L'Espèce humaine), Paris, 1957. 246 pages, 16 planches hors-texte

Où est né le théâtre d'ombres des rives de l'Océan indien ; précède-t-il dans le temps le théâtre d'acteurs ? Pourquoi et comment est-il né ?... Ce sont des questions que les ethnologues qui l'ont étudié ont été amenés à se poser sans savoir y répondre. Sous l'aspect où il nous apparaît aujourd'hui, avec son mélange de traditions qui en compliquent l'étude, il semble bien dater d'avant l'arrivée de l'Islam en Malaisie et en Indonésie, mais il est impossible de déterminer si l'Inde l'a connu avant Java. Sous la forme dégradée du Théâtre

d'Ombres contemporain, se font pourtant encore jour les vestiges d'un culte lunaire auquel a dû se superposer un culte solaire. Son rituel en a gardé des traces, comme il a gardé des traces du sacrifice expiatoire qu'on pressent à son origine. C'est à peu près tout ce qu'on peut dire ; la recherche n'est donc pas près d'être close. On en est toujours au stade des travaux d'approche ; c'est celui des enquêtes. En voici une, très remarquable, qui est peut-être la première publiée en France sur ce sujet. Son auteur, Mme Cuisinier, a eu l'occasion d'observer en ethnologue, quelques années avant la guerre, le théâtre d'ombres encore vivant de Kélantan, dans la presqu'île de Malaisie, où ce genre de spectacle s'est conservé avec plus de fidélité peut-être qu'ailleurs, qu'à Java même d'où il est venu vers le XVIII[e] siècle. L'édition et la traduction de textes dramatiques qu'elle a joints à son étude ajoute encore à la valeur de celle-ci. Elle aidera aussi à préserver de l'oubli les héros et les dieux du petit écran qui pourrait bien finir par s'éteindre pour toujours.

D. BERNET.

SIMONE. — **Sous de nouveaux soleils** (1). I. - Quand s'allumait la rampe. II. - Histoire d'une amitié et d'un amour. Paris, Gallimard, 1957.

Si les mémoires, posthumes, étrangement édulcorés, de Marguerite Moreno, nous laissèrent sur notre soif, les souvenirs de Madame Simone, vivante, nous comblent, par leur étroite adhérence à la personnalité de l'auteur. — Auteur farouchement lucide, servi de surcroît, par le don d'expression : un langage fluide, non dénué de recherche, nourri aux meilleures sources de la culture. Aussi, dans la chronique vivante des années 1900-1914, féconde en « hommes-statues », et en « monstres sacrés », ce livre pourra-t-il rejoindre l'étincelant « Portraits-Souvenir » de Jean Cocteau.

Comédienne, longuement applaudie, certes, elle le fût, mais Mme Simone n'est-elle pas, d'abord, de son propre aveu, un écrivain? D'où sa position singulière, dans le monde du théâtre, qui en fait un témoin clairvoyant et parfois redouté. « Le besoin qui me pousse à prendre la plume ne se satisfait que si je poursuis la vérité nue, celle des autres et de moi-même. » nous confie-t-elle, et ailleurs « C'est durant la semaine où je devins officiellement une Comédienne... que... je commençai de chercher une forme écrite à certains de mes rêves. » Dualité parfois douloureuse qui se poursuivra au cours des trente années de sa carrière.

Eprise des beaux textes, son amour de la poésie l'eut naturellement conduite vers la Comédie Française, craignant d'y être admise, par complaisance, comme épouse d'un Sociétaire influent, elle se priva de l'interprétation coutumière des chefs-d'œuvre classiques. Mais son goût pour l'introspection, une pénétration psychologique profonde, aiguisée par de précoces études de psycho-pathologie, joints à son tempérament dramatique, désignèrent Mme Simone pour être l'interprète recherchée de cette Comédie du Boulevard qui avec Bataille, Bernstein, Porto-Riche, Donnay, François de Curel dût aux conflits violents du sentiment intime l'essentiel de ses prestiges, aux bords menacés d'un monde qui se décompose : celui de la Belle-Epoque.

Nous suivons dans l'apprentissage du métier et dans la confidence de déboires conjugaux par deux fois répétés, celle qui, née Pauline

(1) Ces souvenirs font suite à un premier volume intitulé : « L'Autre Roman ».

Benda, devint Pauline Le Bargy, puis Madame Claude Casimir Périer, avant d'être trente années durant la compagne du poète François Porché. Mais le commerce amical avec de grands esprits, le travail avec les dramaturges notoires du Boulevard, et la rencontre avec les Comédiens « inspirés » d'une époque révolue, suscitent la meilleure part de ces souvenirs : une étonnante série de portraits, incisifs, cruels comme la vérité, quand la tendresse ou quelque préférence n'y apportent leur nimbe adoucissant ; Madame Simone sait interroger les visages et dénoncer sous le masque des apparences le pathétique secret de l'humaine condition. Soucieuse de hiérarchie dans la qualité, elle aime à rétablir, en leur juste place, des valeurs méconnues ou décriées, cherchant les raisons profondes d'un insuccès ou d'un abandon.

C'est un verdict encourageant de Sarah-Bernhardt, auquel elle se soumettait, qui décida de la carrière de Pauline Le Bargy. Nous sommes à l'époque de « L'Aiglon », la grande Sarah frôlait alors la soixantaine, elle apparaît dans sa « singularité éclatante ». « Son abord était d'une grâce et d'une douceur que permet seule une effrayante indifférence alliée au goût de séduire... »

L'admiration pour Sarah-Bernhardt ne portait pas tort à une étoile de même grandeur, cette Réjane au « spirituel visage en désordre qui captivait l'attention comme un roman d'aventures ».

A ses côtés Lucien Guitry jouait « Amoureuse ». Madame Simone nous dit ce qu'elle doit à ce maître dont le jeu plus sévère montrait une sorte de classicisme au milieu de l'expression dramatique la plus moderne. Puis payant son tribut de reconnaissance à Le Bargy elle dénonce les limites d'un « grand talent sans invention en dehors de celle des rythmes et des harmonies que servait une voix musicale » ; elle apparente son cas à celui de Bartet « pourvue d'une science courte mais impeccable... ». Son élan admiratif la portait davantage vers un Mounet-Sully « Le visage sculpté à la ressemblance d'un masque antique dont les orbites semblent garder dans leur profondeur la vision tragique d'un monde condamné. »

Mais c'est à La Duse — rencontrée pour la première fois en 1900, accompagnée de d'Annunzio — que l'auteur consacre, peut-être, les pages les plus pénétrantes. « Sarah Bernhardt régnait sur un monde oublieux du limon originel et recréé par la poésie, Réjane riait et pleurait nos heures quotidiennes... mais leur double et contradictoire univers demeurait cerné malgré leur ampleur. Ecoutant et regardant Madame Duse je découvris à travers l'œuvre fort moyenne qu'elle interprétait une contrée sans limites, celle de l'âme... Sa force grande et profonde semblait moins issue des nerfs comme chez la plupart des comédiennes que dépendantes des muscles et du sang. » — Quittant les cimes, Madame Simone fait un sort, avec esprit, à des artistes ou des « sujets » de moindre grandeur. Nous voyons apparaître les interprètes acclamés d'Henri Bataille : Yvonne de Bray vouée avant lui aux personnages légers et dont il fera une grande actrice dramatique ; Berthe Bady « habitée par un délire pareil à celui qui permet aux somnambules d'explorer les toits et les gouttières ». Puis surgit Lantelme, dans le « Détour », 1902, promise à une fin tragique, « elle était lente et rêveuse comme certains animaux qui ne connaissent point la joie. » Parlant de l'interprétation de Marguerite Moreno dans « La Folle de Chaillot » l'auteur ne partage pas l'enthousiasme alors soulevé, et s'en explique.

Si son maître Lucien Guitry enseigna à l'actrice débutante le prix de l'intonation non pas seulement juste mais inventée, Antoine cet « admirable despote » lui apprit à rechercher le mouvement interne d'une œuvre, qui, retrouvé, assure à celle-ci devant la rampe sa vie et sa couleur. Le Paradoxe de Diderot inspire à Mme Simone

de judicieux commentaires. « Les trente années où je parus sur le théâtre..., mon intimité professionnelle avec les plus grands, me permettent de déclarer ne point connaître d'exception à la règle suivant laquelle le comédien se mène et se contrôle au creux du plus grand délire ». Bien éloignée de la « mise-en-scène », décorative, d'aujourd'hui, la « mise en place » d'une œuvre, par les maîtres d'alors, consistait dans le patient effort d'un chef d'orchestre invisible dont la science corrigeait et inspirait chaque interprète en vue d'une représentation parfaite.

Au nombre des influences fécondantes que connut un esprit aussi avide que l'était celui de Pauline Benda, notons d'abord celle de son cousin Julien Benda, puis ce sont les échanges avec François Porché, les Rostand, Paul Hervieu, Henri Lavedan ; les conversations quotidiennes, interminables, de 1901 à 1911 avec un Léon Blum dont « Le regard plein d'allégresse et d'émerveillement devant la vie témoignait d'une mystique bonne volonté, d'un immense crédit porté généreusement au compte de l'interlocuteur. — Anna de Noailles, Léon Daudet, Romain Rolland, Gabrielle d'Annunzio..., revivent tour à tour pour notre enchantement par ce don de présence que leur confère l'auteur.

La collaboration suivie de Mme Simone avec les dramaturges, peintres-psychologues d'une société aux limites étroites, finissante, dont ils étaient issus, intéresse plus directement notre propos.

En 1900, Pauline Le Bargy débute avec Henri Bataille qui lui demande d'interpréter « L'Enchantement » à Bruxelles. « Une activité ecclésiastique aux alentours de la curie romaine eut de prime abord semblé plus conforme aux dons de ce jeune homme plein de retraits et de secrets que la tumultueuse vocation d'auteur dramatique... »

Après Bataille, c'est Henri Bernstein qui l'associe à ses débuts de dramaturge dans le « Détour », au Gymnase, dès 1902. Il créera pour elle, plus tard, « Le Secret ».

Au cours de 50 ans d'une intimité nourrie de travail en commun, de longues brouilles suivies d'affectueuses réconciliations, Mme Simone ne le connut qu'insatisfait. « Sa gloutonnerie de vivre... mélangée à une angoisse inguérissable, formait la trame hérissée de sa bruyante existence. »

Maurice Donnay, l'auteur d' « Amants » et de « Lysistrata », lui propose à son tour de créer « Le retour de Jérusalem », et en 1905 Edmond Rostand préparant « Chantecler » désigne la jeune comédienne pour « figurer dans sa zoologie une faisane à plumes d'or. » Ceci nous vaut de pittoresques pages sur les atermoiements et les 130 répétitions de cette œuvre vouée à un demi-échec. Mme Simone demande révision d'un procès pour l'entrée au répertoire de la Comédie Française d'une œuvre « où circule un lyrisme robuste, naturel, vivace, un ravissant amour de la nature, où se peint de manière si haute le rôle du poète, et dont chaque respiration, porte la marque d'un grand cœur. »

C'est en 1899 que Mme Simone rencontre pour la première fois Georges de Porto-Riche chez Le Bargy, elle devait créer « Le vieil homme », en 1911, et devenir l'interprète du « Passé » et d' « Amoureuse ». « Impérialement détaché de ce qui n'était pas soi, dédaigneux jusqu'au mépris, indifférent à tout et finalement à sa propre existence, il n'eut de passion réelle que pour les choses de l'esprit... Une femme de rare espèce vivait dans son ombre... Cette Elvire du Quai Conti se doublait d'un écrivain et d'un moraliste remarquable; sa correspondance en porte témoignage. » Pour Mme Simone, Porto-Riche était moins un fournisseur de théâtre qu'un psychologue et

un écrivain. Le second acte d' « Amoureuse », les trois grandes scènes du « Passé » vivront, pour leur audace, leur vigueur, leur vérité.

En 1913 François de Curel demande à la comédienne de jouer à l'Ambigu « La danse devant le miroir ». A l'époque, cet « aristocrate » faisait chez la gent dramatique figure de penseur... Il approchait de la soixantaine, il avait l'œil brillant des loups et le rire aigrelet des vieilles filles... Sur ce dernier portrait se ferme la galerie des dramaturges du Boulevard. Les souvenirs de Théâtre de Mme Simone s'arrêtent en 1914.

L'Histoire d'une amitié et d'un amour, constitue la deuxième partie du volume, couvrant cette même époque d'avant 1914. Un Charles Péguy intime, celui de l'amitié confiante, y revit, peint avec d'autres couleurs que celles employées naguère par les Tharaud. L'évocation romantique d'un amour de jeunesse, rétablit certains faits autour du nom prestigieux d'Alain Fournier.

Hélène LECLERC.

Léon MOUSSINAC. — **Le Théâtre des origines à nos jours.** Paris, Le Livre Contemporain, Amiot-Dumont, 1957, 438 p.

Enfin la France se trouve dotée d'une histoire du théâtre ! On sait que celle de L. Dubech, si discutable d'ailleurs, se trouvait épuisée depuis longtemps, celle de R. Pignarre, si riche de perspectives et d'idées dans son cadre étroit, ne pouvait qu'amorcer des suggestions. Voilà longtemps que nous attendions l'œuvre à laquelle travaillait Moussinac. Bien des difficultés matérielles en ont retardé jusqu'à aujourd'hui la rédaction définitive et la publication. Nous sommes heureux d'en saluer l'apparition et de pouvoir enfin la conseiller à nos étudiants du Conservatoire, qui s'étonnaient de ne pouvoir trouver, écrite en français, une histoire du théâtre ample et bien illustrée, alors que les pays voisins, Angleterre, Allemagne, Italie, pour ne parler que de ceux-là, étaient si bien pourvus à cet égard.

En 438 pages, l'auteur, pourrait-on penser, doit être à l'aise pour donner au moins une idée d'ensemble de cette immense aventure de trois millénaires. Mais il faut remarquer que l'illustration occupe à elle seule la moitié exactement du volume. Etablie par Mme Anny La Tour, elle offre une incontestable valeur documentaire. Outre la parfaite qualité des reproductions, qui fait le plus grand honneur aux éditeurs, cette documentation est souvent très originale. Variée, bien proportionnée suivant les époques, elle s'efforce d'être aussi riche pour celles qui n'offrent que peu de documents que pour celles où ils abondent. A ce point de vue, l'Orient n'est pas sacrifié à l'Europe contemporaine, par exemple.

Cette illustration a le mérite d'éclairer tous les points de l'activité dramatique : très peu de portraits d'auteurs, mais ceux de nombreux comédiens dans des costumes significatifs, des salles, des publics, des mises en scène, des machines, des décors, des maquettes de costumes, des tableaux inspirés par la scène, des illustrations d'œuvres dramatiques imprimées témoignant de la réalité scénique de l'époque, des plans de théâtre, etc. Ainsi, contrairement à ce qui se passe très souvent, l'illustration est à peu près uniquement documentaire, donc efficace, et liée de très près au texte de Moussinac.

Si l'on isole le texte, l'auteur a dû se contenter de deux cents pages environ. C'est peu! Il est vrai que ces pages sont amples. Mais l'historien a dû souffrir d'être contraint de resserrer sa pensée et

les faits, et de réduire aux dimensions nécessaires une matière que l'on devine, à la densité même de l'exposé, avoir été infiniment plus ample.

Cet exposé, c'est d'abord, vraiment, un résumé de la vie théâtrale dans son ensemble, et sous tous ses aspects, dont aucun n'est omis. Les conditions matérielles des représentations, les possibilités offertes aux comédiens, les caractères des troupes ou des interprètes exceptionnels, tout cela est noté et offert comme le cadre nécessaire de l'œuvre littéraire. Un petit reproche, dont je vois d'ailleurs aussitôt la réponse qu'on y peut faire : la qualité littéraire de l'œuvre dramatique, ou plutôt sa qualité dramatique, sa vertu scénique, ne me semble pas tenir assez de place. Si significatives que soient telles ou telles œuvres dans l'histoire du théâtre, il y a tout de même une hiérarchie qui doit s'établir ausi sur un autre plan, qu'il s'agisse de cette vertu dramatique, de la valeur humaine, des trouvailles littéraires. La réponse? C'est que ces vertus-là, elles sont mieux connues; que les histoires des littératures leur font toute la place désirable; qu'enfin, il importe, après une longue tradition d'étude trop littéraire du théâtre, de donner un coup de barre pour réintégrer le théâtre dans sa réalité concrète.

La seconde originalité de Moussinac, et dont je n'hésite pas à le louer grandement, c'est d'avoir réintégré le théâtre dans le social et la politique. Oui, n'hésitons pas à le dire, le théâtre est un fait social. Il n'est pas que cela, sans doute; mais il est aussi cela. L'ennui, c'est que le théâtre est social surtout par le contenu sentimental ou idéologique des pièces, par la matière représentée; il l'est moins par la manière, la technique, les conditions matérielles. D'où un certain porte-à-faux dans l'ouvrage, où la contingence politique et sociale se trouve avec raison constamment rappelée, mais où elle explique moins les développements qui suivent que ceux que l'auteur laisse volontairement de côté. Un autre inconvénient, peut-être, c'est que les pièces risquent de se trouver hiérarchisées d'après leur valeur représentative du social plus que d'après leur valeur humaine, psychologique ou technique. Malgré ces objections, je ne crains pas de dire que l'éclairage de l'évolution du théâtre par celle de la société est une méthode qui correspond à la réalité de l'histoire, qu'elle est parfaitement justifiée. Certes l'auteur n'a pas pu détailler ces rapports du social et du dramatique; il a dû se contenter de très brèves indications, à chaque rappel. Ces indications de rapports prennent par là quelque chose de sommaire et d'abrupt qui sollicite la discussion; nul doute que s'il eût eu la place de nuancer, d'expliquer, l'auteur eût su se rendre plus convaincant aux yeux sceptiques ou prévenus. Il reste à faire en France une histoire sociale du théâtre, qui ne prétendrait pas l'expliquer tout entier, comme il reste à faire une histoire sociale de la littérature. Au moins quelques jalons sont-ils jetés dès maintenant.

Luxueusement présenté, d'une correction presque parfaite, riche de ses quelque quinze-cents noms d'auteurs, de metteurs en scène, de comédiens ou d'œuvres anonymes, inspiré dans son texte soit des connaissances personnelles de l'auteur, soit des sources érudites les plus récentes et les plus sûres, l'ouvrage marque une date très importante dans l'histoire de l'histoire du théâtre.

PH. VAN TIEGHEM.



Une Comédie de Goldoni jouée dans les arenes de Vérone

Tableau de Marco Marcola, 1772
publié dans *Le theâtre des origines à nos jours* par Léon Moussinac
(Coll. The Art Institute of Chicago)

BIBLIOGRAPHIE

PLAN

I. **BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES**

II. **CATALOGUES** - a) Bibliothèques Publiques et privées,
b) Archives,
c) Musées et Collections,
d) Expositions,
e) Ventes.

III. **GÉNÉRALITÉS** - a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques.
b) Le Théâtre et la vie Politique et Sociale. Le Public.

IV. **THÉATRES ET TROUPES**
a) Histoire (classement par pays),
b) Architecture, aménagements, équipement,
c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distributions, etc.
d) Costume, masque, maquillage, accessoires,
e) Direction et administration,
f) Législation.

V. **LE COMÉDIEN** (Vie professionnelle, Art et Technique, Pédagogie etc.).

VI. **BIOGRAHIES** (Classement par pays) Directeurs, acteurs, metteurs en scène, décorateurs, machinistes, costumiers, etc.

VII. **HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE** (Classement par pays et pour chaque pays, par auteur, ordre alphabétique.)

VIII. **RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE**

IX. **THÉATRE NON PROFESSIONNEL.**
a) Théâtre amateur,
b) Théâtre Scolaire et Universitaire,
c) Théâtre à l'usine.

X. **THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE.**

XI. **PANTOMINE, CIRQUE ET MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, ETC.**

XII. **RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES.** a) Musique,
b) Danse et ballet,
c) Arts Plastiques,
d) Cinéma,
e) Radio et télévision,
f) Disques.

XIII. **LA LANGUE DRAMATIQUE.**

XIV. **THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES.**

XV. **ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE.**
a) Genres,
b) Personnages,
c) Thèmes.

XVI. **VARIA**

ABREVIATIONS(1)

* **A.** — Arts [Paris].
Aa. — Aamulehti [Tampere].
A.U. — Abo Underättelsa [Abo]
* **B.O.** — Bulletin of the Comediantes [Madison, Wisc.].
B.H. — Bulletin Hispanique [Paris].
B. H. St. — Bulletin of Hispanic Studies.
* **B.V.** — Biennale di Venezia.
* **C.** — Combat [Paris].
* **C.D.O.** — Courrier dramatique de l'Ouest [Rennes].
* **C.E.R.T.** — Cahiers d'Etudes de Radio Télévision [Paris].
* **C.R.B.** — Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault [Paris].
* **C.U.** — Cirque dans l'Univers [Paris].
* **D.** — Dionysos [Rio de Janeiro].
* **Dr.** — Drammaturgia [Milan].
* **E.** — Les Etudes [Paris].
* **E.G.** — Les Etudes Germaniques [Lyon].
* **E.S.** — Etudes Soviétiques [Paris].
* **Esc.** — Escena [Lima].
* **E.T.** — Education et Théâtre [Paris].
* **E.T.J.** — Educational Theatre Journal] [San Jose, U.S.A.].
* **Eu.** — Europe [Paris].
* **F.L.** — Figaro Littéraire [Paris].
Fr.R. — French Review [Madison, Wisc.].
Fr. St. — French Studies [New Haven, Con.]
G.R. — Germanic Review.
H. — Hufvudstadsbladet [Helsingfors].
* **H.M.** — Hommes et Mondes [Paris].
* **H.P.** — Het Poppenspel [Malines Belgique].
* **H.R.** — Hispanic Review [Philadelphie].
H.S. — Helsingin Sanomat [Helsinki].
* **H.T.** — Het Toneel [Amsterdam].
* **I.D.** — Il Dramma [Turin].
* **I.D.A.** — Il Dramma Antico [Rome-Syracuse].
I.L. — Information Littéraire [Paris].
* **I.T.** — L'Illustre Théâtre [Paris].
* **L.F.** — Lettres Françaises [Paris].
* **L.M.** — Larousse Mensuel [Paris].
* **L.N.L.** — Langues Néo-Latines [Paris].
* **M.F.** — Mercure de France [Paris].
* **M.K.** — Maske und Kothurn [Vienne].
M.L.N. — Modern Language Notes.
M.L.Q. — Moderne Langage Quaterly.
M.L.R. — Modern Language Review.
N.A. — Nya Argus [Helsingfors].
* **N.L.** — Nouvelles Littéraires [Paris].
N.P. — Nya Pressen [Helsingfors].
* **OSU T.C.B.** — The OSU Theatre Collection Bulletin. [Ohio State University[
* **Palsc.** — Palcoscenico [Milan].
* **Pa.T.** — Pamietnik Teatralny [Varsovie].
* **Per P.** — Perlicko Perlacko [Francfort/Main].
* **P.J.** — The puppetry Journal, [Ashville, Ohio].
* **P.T.** — Paris-Théâtre.
* **R.** — Ridotto [Venise].
* **R.F.** — La Revue Française [Paris].
* **R.H.L.** — Revue d'Histoire Littéraire de la France [Paris].
* **R.L.** — Revista de Literatura [Madrid].
* **R.L.C.** — Revue de Littérature Comparée [Paris].
* **R.P.** — Revue de Paris.
* **R.P.F.** — Revue de la Pensée Française [Paris].
* **R.T.** — Revue Théâtrale [Paris].
* **R.T.A.** — Revista do Teatro Amador [Sao Paulo]
* **R.T.I.** — Revue du Théâtre Italien [Rome].
* **S.** — Sipario [Milan].
* **Sc.I.** Scena Illustrata [Florence].
* **S.E.** — Szinhaztorteneti Ertesito [Budapest].
* **Sh.Q.** — Shakespeare Quaterly [New York].
* **Str.** — Le Strapontin [Paris].
Su. S. — Suomen Sosialidemokratii [Helsinki].

(1) Les Revues dont les titres sont précédés de * peuvent être consultées, 98 Brd Kellermann 14 h à 18 h,(samedi et dimanche exceptés).

S.S. — Suomalainen Suomi [Helsinki].

* **Te.** — Teatrul [Bucarest].

* **Th. A.** — Théatre d'Aujourd'hui [Paris].

* **Th. B.** — Théâtre de Belgique [Bruxelles].

* **T.M.** — Théâtre dans le Monde [Bruxelles].

* **T.N.** — Theatre Notebook [Londres].

* **T.P.** — Théâtre Populaire [Paris].

* **T.T.** — Teoremas de Teatro [Lisbonne].

* **T.U.B.** — Theatre Unit Bulletin [Bombay].

* **T.Z.** — Theater der Zeit [Berlin].

U.S. — Uusi Suomi [Helsinki].

Vbl. — Vasabladet [Vasa].

V.S. — Vapaa Sana [Helsinki].

Y.Fr.St. — Yale French Studies [New-Haven, Connecticut].

Cette notice a été établie par Rose-Marie Moudouès avec la collaboration de Odette Bellevenue, René-Thomas Coèle *(France)*, H. Deleanu *(Roumanie)*, E. A. Dughera *(République Argentine)*, Barbara Krol *(Pologne)*, Georges Raeders *(Brésil)*, M. Ocadlik *(Tchécoslovaquie) et les Membres de la Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle* : R. Berx *(Belgique)*, D. Diederichsen *(Allemagne)*, J. F. Wijckerheld *(Pays-Bas)*, E. M. Von Frenckell *(Finlande)*, B. Hergesic *(Yougoslavie)*, A. C. Kahn *(Grande-Bretagne)*. T. Acaroglu *(Turquie)*.

I
RÉPERTOIRE ET BIBLIOGRAPHIE

1. — *Bibliographie de Jules Supervielle.* Biblio, 1957, N° 2.

2. COCTEAU (Jean). — *Bibliographie.* In Théâtre Complet, Paris, Grasset, 1957.

3. EPPELSHEIMER (Hanns W) (Bearbeiter). — *Bibliographie der deutschen Literaturwissenschaft.* 1945-1953. Frankfurt/Main, Klostermann, 1957, 549 p.

4. JORGENSEN (P. A.). — *Shakespeare : an annotated bibliography for* 1956. (43 p., index). **Sh. Q.**, VIII, N° 2, 1957.

5. SHUTTLEWORTH (B.). — *W. J. Lawrence : a handlist - XIII.* **T.N.**, Vol. XII, N° 1.

II
CATALOGUES

6. — *Katalog retrospektivne razstave* 1956. Uredil Filip Kumbatovic. Ljubljana, Rektorat Akademije za igralsko umetnost, 1956, 22,5 × 15,5, 47 p. ill.

Catalogue de l'exposition rétrospective de l'Académie d'art dramatique à Ljubljana.

7. LINHART (A. T.). — *Slovensko narodno gledalisce v Ljubljani ob* 200 *letnici Linhartovega rojstva.* Gledaliska razstava odprta od 28.XII.1956.-15.1.1957. v Moderni galeriji, Ljubljana 1956. Ljubljana, Uprava Slovenskega narodnoga gledalisca, [1956.] 20 × 14 cm, 29 p. ill.

Exposition à l'occasion du deuxième centenaire de la naissance de A. T. Linhart.

8. BOL (L.-J.). — *Mens en Muziek*, Dordrechts Museum, 13 juli-1 September 1957. Dordrecht, 1957, 32 p., 16 pl. h.-t.

N°s 94 *Représentation de la* Lucile *de* Grétry « *in de Hulpschouwburg* 1774 » *(sans doute par la troupe Demoncel; v.* Fransen *pp.* 349-350), 150, 164.

9. — *Concerts et Musiciens*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, 6 septembre-15 octobre 1957. Préface du Dr R. Bidault, Introductions de MM. N. Dufourcq, J. Chailley et G. Migot. Besançon, 1957, in 8°, 80 p., 13 pl. h.-t.

N°s 14, 31, 105, 157, 177 *et* 110-115 *Décors de* P.-A. Paris.

10. MARTIN-MÉRY (Gilberte). — *Bosch, Goya et le Fantastique*, Bordeaux, 20 mai-31 juillet 1957. Avant-Propos de J. Chaban-Delmas et Préfaces de MM. J. Camon Aznar, H. Voss, R. Volmat. Bordeaux, 1957, in 8°, XLII-178 p., LXII pl. h.-t.

N°s 39 Carrousel à l'Eléphant *d'Antoine* Caron *et* 64 Arlequin et David combattent Goliath *de Claude* Gillot.

11. NIESSEN (Carl.). — *Mozart auf dem Theater*, Köln, Wallraf-Richartz Museum, 18 september-14 october 1957. Köln, 1957, in 4°, 24 p., 11 reprod. coul. et encart sous jaquette ill. : Cl. HOLZMEISTER, Don-Giovanni-Stadt, Salzburger Festspiele 1953.

Décoration et mise en scène des opéras de Mozart dans les pays germaniques.

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthètique, Philosophie et Techniques dramatiques

12. — *La dramaturgie* (Cinoherní dramaturgie). Rédigé par Jaroslav POKORNY. Publié par la Maison Umení Lidu, Prague, 1949.

13. BARRAULT (J.-L.). — *Théâtre, art d'actualité.* **C.R.B.**, N° 21, 1957.

14. BENTLEY (Eric.). — *What is theatre? A query in chronicle form.* London, Dobson, X-273 p.

15. BERNARDELLI (F.). — *Teatro e coltura.* **I.D.**, N° 246, 1957.

16. BLANCHET (R. P.). — *El teatro existencialisto.* Revista Javeriana. [Bogota], av. 1956.

17. BRAGAGLIA (A. G.). — *Crudeltà del teatro-dovere.* **I.D.**, N° 250, 1957.

18. BRECHT (B.).— *Vergnügungs theater oder Lehrtheater.* Aufbau, 1957, N° 5.

19. CREMER (F.), LUEDECKE (H.), BODE (H.). — *Sozialistische Kunst-Sozialesticher Realismus.* Ibid., N° 6.

20. BUNUSEVAC (Radmila). — *Jedna diskusija o pozoristu u Sovjetskom Savezu.* Delo, 1957, N° 2.

Discussion sur le théâtre en U.R.S.S.

21. DURRENMATT (F.). — *Wir können das Tragische aus der Komödie heraus Erzielen.* Akzente, 1957, N° 3.

22. DE CHIARA (G.). — *I capponi di Renzo.* **S.**, N° 131, 1957.

Vers une dramaturgie adaptée à de nouvelles exigences.

23. GASSNER (J.). — *The possibilities and perils of modern tragedy.* The Tulane Drama Review, Vol. I, N° 3.

24. — *Form and idea in modern Theater.* Dryden, 1956.

25. GINTZBURGER (André). — *Création de « Public d'Aujourd'hui ».* **Th. A.**, N° 4, 1957.

26. IONESCO (E.). — *L'avant-garde n'existe pas au théâtre.* **A.**, N° 651, 1958.

27. IVERNEL (Ph.). — *Les entretiens d'Arras ont apporté une contribution importante à l'étude du théâtre moderne.* Rendez-vous, N° 4, 1957.

28. LAUBREAUX (R.). — *Les deux masques du théâtre d'aujourd'hui.* **Th. A.**, N° 3, 1957.

29. PEYROU (G.). — *Un théâtre, des formes.* **R.T.**, N° 35, 1957.

30. SUARES (Guy). — *Le théâtre est un artisanat.* Ibid., N° 36, 1957.

31. SZONDI (Peter). — *Theorie des Modernen Dramas.* Francfort, Suhrkamp, 1956, 144 p.

32. TOUCHARD (P. A.). — *Une grande foire du théâtre.* **C.R.B.**, N° 21, 1957.

33. UTITZ (E.). — *Vier Ueberlegungen Realismus.* Aufbau, 1957, N° 6.

34. *Vreme na sceni.* Delo, 1957, N° 2.

Enquête sur les problèmes de théâtre en Yougoslavie : la situation présente, le théâtre national, le rôle du théâtre d'avant garde, le prestige du metteur en scène, la critique, etc.

35. VILAR (Jean). — *O pozorisnoj tradiciji.* Beograd, « Naucna knjiga », 1956, 17 × 11 cm, 96 p.

De la tradition théâtrale; traduction de Soja JOVANOVIC.

36. WEISENBORN (G.). — *Drei Verfahrenswein der neuen Dramaturgie.* Neue Deutsche Literatur, 1957, N° 7.

37. WIRTH (A.). — *Versuch über Moral und Versuch über das Historische auf der Bühne.* Akzente, 1957, N° 3.

38. WOLF (F.). — *Zehn Jahrezehn Dramatiker.* Aufbau, 1957, N° 3-4.

b) Le Théâtre et la vie politique et sociale. Le public

39. — *Nekaj zanimive gledaliske statistike iz FLRJ in LRS.* Gledaliski list Mestnega gledalisca v Celju, 1957, N° 6.
Statistique intéressante sur la vie théâtrale de Yougoslavie et de Slovénie.

40. — *A Pisa gli autori italiani minacciano lo sciopero,* **S.,** N° 135-136, 1957.
Comité de Coordination pour combattre la censure.

41. AUTRAND (J.). — *Une expérience avignonnaise.* **Th. A.,** N° 2, 1957.

42. BETTI (U.). — *Religione e teatro.* Brescia, Morcelliana, 1957, in-16, 61 p.

43. BREMER (Klaus). — *Das heutige Publikum und der heutige Schauspieler.* Das neue Forum [Darmstadt]. 6. Jahrg. 1956-57, H. 16.

44. GUAZZOTTI (G.). — *Teatro e città.* **S.,** N° 135-136, 1957.

45. JOSUE (Ito). — *Public.* Comédie de St-Etienne, édit., 1957, album, 20 p.
Photographies du public pendant la tournée du Cercle de Craie Caucasien.

46. MAFFIOLI (G.). — *Autori, critici e registi al convegno di Pisa.* **Palsc.,** N° 64, 1957.

47. MERCURE (Jean). — 60 % *des Parisiens ne vont jamais au théâtre.* **A.,** N° 635, 1957.

48. P. M. — *Le Théâtre est à la merci de la haine.* ibid., N° 646, 1957.
A propos des manifestations contre la Reine de Césarée, *de* BRASILLACH.

49. SKOPNIK (Günter). — *Die Hauszeitschrift des Theaters.* Uber die Gestaltung von Programmheften. Die Deutsche Bühne, 1. (28.) Jg., H. 8 (mai 1957).

50. TOUCHARD (P. A.). — *La création des clubs de théâtre serait un test de bonne santé morale des spectateurs.* **A.,** N° 646, 1957.

51. VECCHI (V.). — *Gli amici del teatro di Pisa Chiamano amici del teatro.* **I.D.,** N° 250, 1957.

IV

THÉATRE ET TROUPES

a) Histoire

52. *International Theatre annual,* N° 1, London, Harold Hobson.

53. MOUSSINAC (Léon). — *Le théâtre des origines à nos jours.* Paris, Le Livre Contemporain, 1957, 21,5 × 27,5, 438 p., 500 reproductions en noir, 12 pl. couleur.

ALLEMAGNE

54. — *Tout sur le théâtre allemand.* Rendez-vous, N° 6, 15 déc. 1957.
Subventions. Répertoire. Public.

55. — *Theater in der Schauburg.* Elf Jahre Nationaltheater Mannheim im Spiegel des « Mannheimer Morgen » 1945-1956. Mit Abbildungen. Mannheim, Mannheimer Morgen Verlags-GMBH, 1957, 256 p.

56. — *Stadttheater Augsburg.* 1956. Herausgegeben vom Verein der Freunde des Augsburger Stadttheaters e.V. Mit Abb. Augsburg, Presse-Druck- und Verlags-GMBH, 1956, 95 p.

57. — *Die Werkstatistik* 1955-56 *der DDR-Bühnen.* Die Deutsche Bühne, 1. (28.) Jg., H.8 (Mai 1957).

58. ANGELLOZ (J. F.). — *Situation actuelle du théâtre* (allemand). **M.F.,** N° 1125, 1957.

59. BRAUN (Hanns). — *Theater in Deutschland.* Mit Abb. München, Bruckmann, 1956, 78 p.

60. FERNANDEZ (D.).— *Brecht au Berliner Ensemble.* Nouvelle, N.R.F., N° 54, 1957.

61. NOWOTNY (Karl-Heinz). — 350 *Jahre Kasseler Theaterkultur,* Wolsbühnen-Spiegel. Jahrgang 3, N° 6 (Juni 1957).

62. RUHLE (Jürgen).— *Das gefesselte Theater. Vom Revolutionstheater zum Sozialistischen Realismus. Mit* 16 *Abb.* Köln u.Berlin, Kiepenheuer et Witsch 1957, 456 p.

> 1. *Teil : Gorki und die Geburt des Sozialistischen Realismus — Stanislawski und sein System — Der Theateroktober :* Meyerhold, Tairow, Wachtangow — *Der Puppenspieler* Obraszow. 2. *Teil : Das Theater der deutschen Revolution —* Piscator — Brecht *und die Dialektik des Epischen Theaters — Das Musiktheater Felsensteins.* 3. *Teil : Die kommunistische Dramatik und ihre Krise — Der Mechanismus kommunistischer Theaterpolitik — Tauwetter und Eisgang des Neuen Kurses.*

63. SCHULEN (H.), WEBER (G.), BIRR (H.), SCHMITZ (F.), HENRUH (W.). — *Das neue Nationaltheater in Mannheim.* Bühnentechnische Rundschau. 47. Jahrg., Heft 3.

AMERIQUE LATINE

64. FERNANDEZ (O.). — *The contemporary theatre in Rio de Janeiro and in São Paulo.* **H.** [Baltimore], déc. 1956.

65. PETRAGLIA (J.), REY (L.). — *Le Théâtre Indépendant en Argentine.* **T.P.,** N° 27.

66. SORENSON (Th.). — *Recent developments in the Argentine theatre.* **H.** [Baltimore], déc. 1956.

AUTRICHE

67. EISNER (Doris). — *Das theater in Wien im Spieljahr* 1952-53. Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theater Forschung 1952-53. Wien 1957.

68. GARPA (E.). — *Vita avventurosa dei teatri in cantina.* **S.,** Nos 135-136, 1957.

69. KRAUS (Wolfgang). — *Wiener Theater-Mosaik.* Ein Blick auf die Spielzeit 1956-57 der Sprechbühnen. Die Deutsche Bühne, 1. (28.) Jg., H.8 (Mai 1957).

70. LANGER (F.). — *Il teatro austriaco di oggi.* Umana (Trieste) mai-juin, 1957.

BELGIQUE

71. *Nouvelles affiches juin-novembre* 1956. **Th.B.,** N° 11, 1957.

72. LAMPO (H.). — *Le Mechels Miniatuurtheater* (à Malines). Ibid.

ESPAGNE

73. *Où en est le théâtre espagnol?* Rendez-vous, N° 7, 1958.

ETATS-UNIS

74. GRIFFIN (A.). — 25 *years in the round Penthouse theater.* [University of Washington], Theater Arts, nov. 57, ill.

75. HORN (R. D.). — *The Oregon Shakespeare Festival* 1956. **Sh.Q.,** VII, N° 4.

76. HOOLEY (R.). — *The second season at Stratford, Connecticut.* Ibid.

77. MEREDITH (W.). — *Poetry and the Counter Broadway Theater.* Poetry, jan. 1957.

78. WALKER (Roy). — *This other Avon* (Ontario). **D.,** Winter, 1956.

FRANCE

79. *Pages d'Histoire du Théâtre.* Théâtre de France Vol. VI, 1956.

> *Les représentations de* Molière, Diderot, Vigny, Labiche, Rostand, Shakespeare, Buchner, Ibsen, Strindberg, Synge, Gorki, Wilde, Pirandello, Crommelynck.

80. *Tableau des pièces créées à Paris de septembre* 1955 *à juillet* 1956. Suppl. à Théâtre de France, Vol. VI.

81. *Festivals de France* 1956. Théâtre de France, Vol. VI, ill., 1956.

> *Versailles :* Cosi fan Tutte. *Arras :* Peer Gynt *et* Le Repoussoir. *Angers :* Richard III. L'Annonce faite à Marie. *Nuits de Bourgogne :* La Belle au bois. Les Cavaliers. *Vaisons-la-Romaine :* Les Cavaliers. Le Capitaine Fanfaron. *Lyon-Charbonnières :* Jeanne au Bûcher. *Avignon :* Le Mariage de Figaro. *Nîmes :* Le Cavalier d'or. *Aix-en-Provence* :Don Juan. Le Téléphone. La Belle et la Bête. Platée.

82. *Liste des pièces représentées pour la première fois à Paris pendant l'année* 1955. Annuaire de la Société des Auteurs 1955-1956.

83. *La saison théâtrale* 1958. **A.**, N° 652, 1958.

84. D. (J. Ch.). — *Comment s'annonce la saison théâtrale* 1957-1958. **L.F.**, N° 687, 1957.

85. *Les Festivals, Sources de création théâtrale.* Rendez-vous, N° 4, 1957.

86. *Le concours des Jeunes Compagnies.* L'Avant-Scène, N° 155, 1957.

87. K. L.— *Le Concours des Jeunes Compagnies doit-il être réformé?* **Th. A.**, N° 3, 1957.

Le point de vue de trois animateurs : Yves Bureau, Serge Ligier, *La Guilde.*

88. *Dix solutions pour sauver le théâtre.* **A.**, N° 649, 1957.

A propos de la crise des subventionnés.

89. VOLMANE (Véra). — *Crise dans les subventionnés.* **N.L.**, N° 1581, 1957.

90. *Un exemple de décentralisation : les Comédiens de Paris.* Rendez-vous, N° 7, 1958.

91. BOLL (André). — *La décentralisation dramatique en France.* Ibid. N° 6, 1957.

92. ALTER (André). — *Le théâtre et la poésie se réconcilient dans un Moulin.* **F.L.**, N° 585, 1957.

Le Théâtre du Tertre et le Théâtre Poétique de Serge Ligier.

93. BAELDE (G.). — *La province peut sauver des spectacles injustement condamnés à Paris.* **A.**, N° 650, 1957.

94. BARRAULT (J.-L.). — *Je suis fier d'être nomade.* **A.**, N° 636, 1957.

95. — *Nous voici revenus.* Rendez-vous, N° 4, 1957.

96. FRANK (André). — *Compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault.* Théâtre de France, Vol. VI, ill., 1957.

97. LE BOLZER (Guy). — *La Compagnie Renaud-Barrault à Sarah Bernhardt.* **P.T.**, N° 130, 1957.

98. *La Comédie de Provence.* Rendez-vous, N° 7, 1958.

99. CHERPIN (Jean). — *La Comédie de Provence.* **A.**, N° 643, 1957.

100. DEN HERTOG (E). — *Festival d'Avignon.* **H. T.**, N° 4, 1957.

101. GASSIOT-TALABOT (G.). — *Le festival des Nuits de Bourgogne.* Les Annales, N° 82, 1957.

102. LE POITTEVIN (R.). — *Suzanne Flon, Pierre Brasseur et leur nouvelle compagnie.* **P.T.**, N° 128.

103. DASTE (Jean). — *La Comédie de Saint-Etienne fête son X^e^ anniversaire.* Théâtre de France, Vol. VI, ill., 1956.

104. DUSSANE. — *Un moment de la Comédie Française* (1922). **F.L.**, N° 611, 1958.

105. GANDREY-RETY (J.). — *Villeurbanne a son théâtre de la Cité.* **L.F.**, N° 696, 1957.

106. LERRANT (J. J.). — *A Villeurbanne, Lyon a trouvé son T.N.P. dont le Vilar s'appelle Planchon.* **A.**, N° 653, 1958.

107. RUAUD (Jean). — « *Le Théâtre d'Aujourd'hui* ». Théâtre de France, Vol. VI, 1956.

108. VILAR (Jean). — *Chaillot me coupe des auteurs modernes! Le remède : un petit T.N.P.* **L.F.**, N° 695, 1957.

GRANDE-BRETAGNE

109. *Stage Yearbook* 1957. London, The Stage, 280 p. ill.

110. *Le Shakespeare Memorial Theatre.* In Programme de la quinzaine anglaise au Théâtre des Nations, 1957.

111. BLIGH (N. M.). — *Lost London theatres. Royal Amphitheatre, Holborn.* Theatre World, N° 392.

112. BROWN (Ivor). — *Threatened theatres.* Author. N° 1.

Sur la perte du St. James et autres théâtres de Londres.

113. BROWN (J. R.). — *Shakespeare Festivals in Britain* 1956. **Sh. Q**, VII, N° 4.

114. EVANS (L.). — *Repertory in transition.* Theatre World, 1957, N° 390.

Le Répertoire à Liverpool et Sheffield.

115. HARRISON (G. B.). — *Elizabethan plays and players.* University of Michigan Press, 1956.

116. MANDER (Raymond) and MITCHESON (Joe). — *The British Theatre.* London, Hulton P., 160 p. ill.

117. ROSENFELD (Sybil). — *Two Westminster Theatres.* **T.N.**, Vol. XII, N° 1, ill.

The Royal Albion or New Queen's, Windmill Street. The Orange Theatre (XIXe siècle).

HONGRIE

118. FELLEGI (T.). — *La situazione del teatro in Ungheria.* **S.**, N° 137, 1957.

ITALIE

119. *Lo Spettacolo in cifre spese e incassi dell'annata teatrale* 1956-1957. Ibid., Nos 135-136, 1957.

120. D'ALESSANDRO (E.). — *Qui tutto il* 56-57 *del teatro in Italia.* **Palsc.**, N° 64, 1957.

121. DE FELICE (Fr.). — *Storia del teatro siciliano.* Catania, Giannotta, 1956, in-8°, 234 p.

122. GARELLI (Nina). — *Annali di un teatro famoso.* **Sc. I.**, 1957, N° 3.

123. LUCIGNANI (L.). — *Le théâtre italien d'aujourd'hui.* **R.T.**, N° 35, 1957.

124. SURCHI (S.). — *Il XX maggio fiorentino.* **S.**, Nos 135-136, 1957.

125. TERRAND (Suzanne). — *Campo Sante Maria Formosa.* **O.R.B.**, N° 20, 1957.

Sur les représentations populaires de Commedia dell'Arte à Venise et Chioggia.

NEPAL

126. CANETTI (Cl.). — *Soirée théâtrale au pied de l'Himalaya.* **N.L.**, N° 1577, 1957.

PAYS-BAS

127. DENTT (E.). — *Holland Festival* 1957. **H.T.**, 1957, N° 4.

128. KONING (D.). — *La Hollande possède* 30 *théâtres en plein air, mais que faut-il en faire?* Ibid.

PAYS SCANDINAVES

129. — *Répertoire* (Discussion sur l'utilité et les possibilités d'un théâtre de répertoire comme le Théâtre Royal Dramatique Suédois ou la Comédie Française). Ord och Bild [Stockholm], Nos 1-2. Interventions de MM. B. Bodén, K. R. Gierow, L. L. Laestadius, T. Lindwall, S. Lindberg, T. Pawlo.

POLOGNE

130. PUZYNA (K.). — *Une floraison d'animateurs* (en Pologne). **T.M.**, Vol. VI, N° 2.

131. RULIKOWSKI (Mieczyslaw), KROL (Barbara). — *Warszawski teatr Sulkowskich. Dokumenty z lat :* 1774-1785. Wroclaw, Ossolineum, 1957. 362 p., 22 ill.

Documents concernant l'entreprise théâtrale des princes Sulkowski à Varsovie 1774-1776 *et* 1776-1785. *Le livre contient aussi un essai sur les troupes des Sulkowski dans leurs résidences à Rydzyna et à Varsovie* (1774-1776).

132. SZWANKOWSKI (Eugeniusz), SZCZUBLEWSKI (Józef), SIVERT (Tadeusz), SZWEYKOWSKI (Zygment), SECOMSKA (Henryka), LIPINSKI (Jacek). — *Teatr warszawski drugiej polowy XIX wieku.* Wroclaw, Ossolineum, 1957, 404 p., 35 ill.

Six grands essais sur le théâtre de la seconde moitié du XIXe *siècle à Varsovie.*

PORTUGAL

133. VILACA (Mario). — *Paro o renascimento do teatro português.* Vertice, N° 165, 1957.

ROUMANIE

134. TRILLING (Ossia). — *Rumanian theatre.* Theatre World. N° 392.

TCHECOSLOVAQUIE

135. TRILLING (Ossia). — *The Czech Theatre to-day.* Ibid., N° 393.

U.R.S.S.

136. GATTI (Armand). — *Le théâtre yakoute renaît.* **L.F.**, N° 697, 1957.

137. KALOUGUINE (I.). — *Le Théâtre Pouchkine de Leningrad a 200 ans.* **E.S.**, N° 109.

138. MIGNON (P. L.). — *Le Théâtre en U.R.S.S. avec le T.N.P. à Moscou et à Leningrad.* Paris, l'Arche, 1957, 134 p. ill.

YOUGOSLAVIE

139. *Mestno gledalisce Ljubljana* 1951-1956. Uredil Dusan Moravec. Ljubljana, Mestno gledalisce, 1956, 28 × 20, 39 p. ill.

140. *Obnavljanje « Sindjelica » 1890 god. preko diletantskih pokusaja.* Niska scena, 7. II., 1957.

De l'établissement du premier théâtre à Nis en 1890.

141. *Sterijino pozorje* 13-28 *aprila.* Novi Sad, [Srpsko narodno pozoriste], 1956, 20 × 14, 20 p.

Le festival J. St. Popovic 13-28 avril; programme publié à l'occasion du centenaire de sa mort.

142. DIMITRIJEVIC (Mira). — *Na temu nase posleratne drame.* Delo, 1957, N° 2.

La littérature dramatique d'après guerre.

143. GAVELLA (Branko). — *Ideja Dubrovackih ljetnih igara.* Literatura, 1957, N° 1.

La naissance, e répertoire et les tendances des Jeux estivaux de Dubrovnik.

144. GRADISNIK (Fedor). — *Zgodovina Celjskega gledaliskega zivljenja.* Gledaliski list Metsnega gledalisca v Celju, 1957, N°s 6, 8, 9.

Histoire de la vie théâtrale de Celje; suite des N°s 4-6, 10-12/1955-56 du même bulletin.

145. GRUEN (Herbert). — *Veseli vetar.* Nova obzorja, 1957, N° 1.

Sur le livre de F. Kalan.

146. JEVTIC (Borivoje). — *Poceci Narodnog pozorista u Sarajevu.* Zivot, 1956, N° 11, 1957, N°s 1-2.

Les débuts du Théâtre national de Sarajevo.

147. KALAN (Filip). — *Veseli vetar.* Ljubljana, Cankarjeva zalozba, 1956, 19 × 12, 234 p.

Sur le théâtre au maquis slovène.

148. PAPANDOPULO (Boris). — *Deset godina stalne rijecke opere.* Rijecka scena, 1957, N° 5.

Dix ans à l'Opéra de Rijeka.

b) Architecture, aménagement, équipement

149. — *Construction de la scène pour le Nô.* Programme de la Semaine Japonaise au Théâtre des Nations, 1957.

150. AMBDEKAR (V. N.). — *An open-air theatre project.* **T.U.B.**, Vol. V N° 2, 1957, ill.

151. BESSE (Jean). — *Strasbourg entre en scène.* **L.F.**, N° 690, 1957.

152. CEZAN (Claude). — *Le théâtre le plus moderne de France s'ouvre à Strasbourg.* **N.L.**, N° 1570, 1957.

153. CSATO (E.). — *Le théâtre monumental de Léon Schiller.* **T.M.**, Vol. VI, N° 2.

154. DAL FORNO (F.). — *Le Théâtre romain de Vérone*, trad. de J. Simeoni Zanollo. Verona, Ed. di Vita Veronese, 1956, in-16, 133 p. ill.

155. FRANCIS (Basil). — *John Rich's « Proposals ».* **T.N.**, Vol. XII, N° 1.

Le financement pour la construction du premier Covent Garden, 1731.

156. LUCAS (Fr.). — *L'Atrium à Bruxelles.* **Th.B.**, N° 11, 1957.

La salle, équipement, éclairage.

157. *LYTTON'S theatre and concert hall seating plans; plans of the theatres and concert halls, with historical notes and topical commentary.* 1957-1958, ed. Douglas Gardner. London Lytton. 80 pp. ill.

158. RAZINGER (Mirko). — *Delavski dom v Trbovljah.* Gledaliski list Mestnega gledalisca v Celju, N° 9, 1957.

159. REID (A.). — *Has the Festival « stuck » ?* Scotland, 1957, N° 8.

Edinburgh Festival.

160. SMITH (Irwin). — *Shakespeare's Globe Playhouse; a modern reconstruction in texte and drawings; based upon the reconstruction of the Globe by John Cranford Adams,* with an introduction by James G. McMANAWAY. New York, London, Scribner. XXIII-240 pp., ill., bibl.

161. SONREL (Pierre). — *Le nouveau Théâtre de Strasbourg.* **Th.A.,** N° 4, 1957.

162. TOUCHARD (P. A.). — *Avec un budget de 40 à 80 millions on peut construire dans toutes les villes de France les salles qui sauveront le Théâtre.* **A.,** N° 650, 1957.

163. — *Evolution de l'Architecture Théâtrale.* **Th.A.,** N° 1, 1957.

164. UNGER (A. H.). — *The amazing new Cologne theatre.* Theatre World, N° 390, 1957.

c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distribution, etc.

165. — *Madame Sans-Gêne,* Acte II, Scène VI, répétition enregistrée sur magnétophone avec Madeleine Renaud, Jean Desailly, mise en scène Pierre Dux. **C.R.B.,** N° 21, 1957.

166. — *De la liberté du metteur en scène.* Propos recueillis par Paul-Louis MIGNON, en marge du Festival International de Paris. **T.M.,** Vol. V, N° 4.

167. ALBACH (Ben). — *Helden, draken en comedianten.* Amsterdam, Uitgeversmaatschappij Holland, 1956, 200 p., ill.

168. ARBAN (Dominique). — *Comment jouer Phèdre? Une visite à Maria Casarès.* **F.L.,** N° 611, 1958.

169. BAJIC (Stanislav). — *« Magbet » u Jugoslovenskom dramskom pozoristu.* Savremenik, 1957, N° 2.

La représentation de Macbeth *au Théâtre dramatique yougoslave de Belgrade.*

170. BARRAULT (J.-L.). — *Répétition de travail pour « Le Château ».* **C.R.B.,** N° 20, 1957.

171. BETHAM (Frederick). — *Lighting control.* IV. Tabs. N° 2.

172. BOLL (André). — *La décoration théâtrale.* **R.T.,** N°s 35, 36, 1957.

173. BURNIM (Kalman A.). — *Some notes on Aaron Hill and Stage Scenery.* **T.N.,** Vol. XII, N° 1, 1957.

174. CAMILLERI (A.). — *Appunti sulla messenscena.* 7 : *la prima prova.* **R.,** VII, N° 9, 1957.

175. DUCREUX (Louis). — *Metteurs en scène et « animateurs ».* **R.P.,** 1957, N° 1.

176. FRANK (A.). — *Il y a dix ans...* **C.R.B.,** N° 20, 1957.

La création du Procès *de* KAFKA *par Barrault.*

177. FRETTE (Guido). — *Scenografia « teatro lirico e scenografia all'aperto ».* **S.,** N°s 135-136, 1957.

178. GASSMAN (V.). — *Mise en scène d'Alfieri.* Programme de la Semaine de Théâtre Italien au Théâtre des Nations, 1957.

179. HOLMES (David). — *Theatrical designs on view,* Listener, N° 1490.

180. JAMES (H.). — *Scenic Art.* London, Hill and Wang, 1957.

181. JOSEPH (Stephen). — *Theatre in the round, some technical considerations.* Tabs, N° 2.

182. JOUVE (P. J.). — *Décor pour « Don Juan ».* Illust. par les décors et costumes de A. M. CASSANDRE pour le « *Don Giovanni* » de Mozart, à Aix-en-Provence. Genève-Paris, René Kister, Ed. de la Grange Batelière, 1957.

183. KRALJ (Vladimir). — *William Shakespeare : Historije o Henriku IV, drugi del.* Nasa sodobnost, 1957, N° 2.

Henri IV, *deuxième partie au Théâtre national slovène.*

184. KRASINSKI (F.). — *Wyspianski na scenach polskich Wykaz premier zagranicznych opracowal Ryszard Gorski.* **Pa. T.,** VI, Nos 3-4, 1957.

Wyspianski sur les scènes polonaises.

185. LIVADEAS (Costis).— *L'interprétation de la tragédie grecque.* **R.T.,** N° 36 1957.

186. LUCAS (Frank). — *Cahiers Techniques : Eléments d'art dramatique.* Anvers, Ed. de Sikkel, 1957, 64 p., ill.

187. MAMMI (M.). — *La scenografia nel teatro greco.* **R.,** VII, Nos 7-8.

188. MARSHALL (W.). — *Producer and the play.* Toronto, Nelson, 1957.

189. NADELL (A.). — *A master guide to Theatre Maintenance.* 1955, The Author, 130-57 Lefferts Bld, South Ozone Park, 20, N.Y.

190. NOWACKI (K.). — *O inscenizacji « Boleslawa Smialego»» w roku* 1903. **Pa.T.,** VI, Nos 3-4, 1957, ill.

Première représentation de Boleslas le Hardi *en* 1903. *Mise en scène, costumes, décors. Cette représentation est considérée aujourd'hui comme le point de départ du Théâtre moderne en Pologne.*

191. PACUVIO (Giulio). — *Le décor de théâtre en Italie.* **T.M.,** Vol. V, N° 4.

192. PIRCHAN (E.). — *Scenografia teatrale.* A cura di S. FRENGUELLI, trad. di M. BANDINI. Milano, A. Vallardi, 1956, in-16, 133 p., ill.

193. PURKIS (Helen M.C.).— *The illustrations to Curzio Gonzaga's « Gli inganni» variations on the comic scene of Serlio.* Letterature Moderne, 1957, N° 3.

194. RASZEWSKI (Z.). — *Paradoks Wyspianskiego.* **Pa. T.,** VI, Nos 3-4, 1957, ill.

Wyspianski, metteur en scène e architecte et décorateur

195. ST CLARE BYRNE (M.). — *« The Tempest » at Stratford on Avon.,* 1957. **T.N.,** Vol. XII, 1957.

Sur la représentation donnée par Sir John GIELGUD *et sa Compagnie.*

196. SNELSON (Geoffrey). — *Lighted entirely by electricity. Some notes on the early use of electricity for lighting at the Savoy Theatre in the last century.* Tabs, N° 2.

197. SOUTHERN (Richard). — *The medieval theatre in the round; a study of the staging of « The Castle of Perseverance » and related matters.* London, Faber. XVIII-240 p., ill.

198. STRZELECKI (Z.). — *La scénographie polonaise contemporaine.* **T.M.,** Vol. VI, N° 2.

199. VICTORIEN-SARDOU (Jean). — *Souvenirs d'une « générale »* [Madame Sans Gêne]. **C.R.B.,** N° 21, 1957.

d) Costume, masque, maquillage

200. *Décors et costumes pour le Nô.* Programme de la semaine japonaise au Théâtre des Nations, 1957.

201. ANTOHI (M.). — *Appunti sulla storia del costume. L'aspetto storico e psicologico.* **R.,** VII, Nos 7-8.

202. — *Appunti di storia del costume. Dai popoli preistorici agli antichi egizi.* Ibid., N° 9, 1957.

203. BEAULIEU (Michèle). — *Le costume antique et médiéval.* Paris, Presses Universitaires de France, 1957, in-16, 128 p.

204. BURNAND (Robert). — *La vie quotidienne en* 1830 *(Les albums de).* Paris, Hachette, Coll. Tout par l'Image, 185 × 240, 80 ill. noir, 12 h.-t. couleur.

205. CAPITANIO (C.). — *Il trucco in quindici lezioni. II : la Ventà fisionomica del personaggio.* **R.,** VII, Nos 7-8.

206. D'ALESSANDRO (F.). — *Colore e costume teatrale.* **Palsc.,** N° 61, 9957.

207. MORANDO (S.). — *Parucche e truccature.* **S.,** Nos 135-136, 1957, ill.

208. WILHELM (Jacques). — *Le Musée du costume de la ville de Paris.* **R.P.,** 1957, N° 1.

e) Direction et Administration

209. *Les Théâtres parisiens vivent d'expédients.* **A.**, N° 642, 1957.
Opinions des directeurs et techniciens.

210. *Les Théâtres parisiens vivent d'expédients : Les Producteurs.* Ibid., N° 643, 1957.
Textes de Fernand LUMBROSO, M. ROTHSCHILD, G. MILLER, R. ROULEAU.

211. *L'exploitation théâtrale est un marché de dupes.* Ibid., N° 645, 1957.
Enquête de A. HALIMI. *Réponse de* R. DUPUY, M. CARNÉ, Ph. de ROTHSCHILD, S. VOLTERRA, M. FAUGERE, A. GINTZBURGER.

212. GINTZBURGER (André).— *Sommes-nous condamnés à la faillite ?* **Th. A.**, N° 3, 1957.

213. SCHALLA (Hans). — *Ensemblepflege - wichtigste Aufgabe des Theaters.* Die Deutsche Bühne. Monatsschrift des Deutschen Bühnenvereins. 1. (28.) Jahrg., H.8, mai 1957.

214. STEWART (Hal.). — *Stage management.* London, Pitman. XV-184 pp., ill.

215. VIRDIA (F.). — *La rinascità teatrale nel sud* (Italia). Maschere, janv. 1957.
Nécessité de construire des salles modernes, d'organiser des festivals.

f) Législation

216. *Droit d'auteur. Tableau comparatif des exercices* 1955 *et* 1956. Paris, Annuaire de la Société des Auteurs, 1955-1956.

217. *Les sept points de la réforme des subventionnés.* **A.**, N° 647, 1957.

218. *Le contingentement des pièces étrangères dans les théâtres parisiens.* **Th. A.**, N° 2, 1957.
Le vrai problème du répertoire : J. J. BERNARD. *Opinion de quelques directeurs :* André BARSACQ, Benoît-Léon DEUTSCH, Roger DORNÈS, René DUPUY, Simonne VOLTERRA,... *de quelques animateurs :* Jacques MAUCLAIR, Sacha PITOEFF, André REYBAZ... *du Syndicat National des acteurs... de trois critiques dramatiques :* Jacques LEMARCHAND, Georges LERMINIER, Morvan LEBESQUE. *Essai de conclusion par* André GINTZBURGER.

219. D'ALESSANDRO (F.). — *La nuova legge sul teatro si preannuncia avvolta nella confusione e nel mistero* (Italie). **Palsc.**, N° 61, 1957.

220. *Perdura l'equivoco dei « Piccolo Teatri ».* Ibid.
Problème des subventions. Nécessité des tournées.

221. HALIMI (André). — *La réforme des subventionnés. Opéra, Opéra Comique Comédie Française.* **A.**, N° 647, 1957.

222. JEANSON (Henri). — *Sur la suppression du Secrétariat aux Arts et aux Lettres.* Ibid., N° 646, 1957.

223. LEAPER (W. J.). — *Copyright and performing rights.* London, Stevens and Sons Lyd.

224. MARCABRU (P.). — *La politique théâtrale française : une énorme farce que ne résoudront pas seuls les experts financiers.* **A.**, N° 650, 1957.

225. — *Trois mois pour régler le sort du théâtre.* Ibid., N° 653, 1958.

V

LE COMÉDIEN

226. *En quatre ans on peut devenir comédien célèbre... et fonctionnaire* [à Moscou]. **A.**, N° 653, 1958.

227. *Le métier de comédienne.* Débat dirigé par André HALIMI avec Simone RENANT, Simone VANNIER, Anne WARTEL, Nicole GUEDEN. **A.**, N° 651, 1957.

228. *Quelle place donner à l'improvisation?* **Th. A.**, N° 4, 1957.
Réponses de Jacques LECOQ, Sacha PITOEFF, Geneviève BAILAC.

229. A. D. H.— *La distribution des médailles « Bouwincester ».* **H.T.**, N° 3, 1957.

230. BENMUSSA (S.). — *Les premiers mimes.* **C.R.B.**, N° 20, 1957.
A propos de Mimes et poètes antiques, *par* M. CLUZEL.

231. CHESNAIS (Pierre). — *L'acteur.* Paris, Libres Techniques, 1957, in-8°, 318 p.

Statuts professionnels.

232. DE CHIARA (G.). — *Ritorno al personaggio.* **S.**, N° 137, 1957.

233. D'ERRICO (E.). — *Il mestiere del attore.* **R.**, VII, N° 9, 1957.

234. DUSSANE. — *A propos des concours du Conservatoire.* **M.F.**, N° 1129, 1957.

235. DOMMISSE (H.). — *Pryzen in Suid-Afrika.* **H.T.**, N° 4, 1957.

Distribution des prix en Afrique du Sud.

236. FABBRI (J.). — *Je ne suis pas critique dramatique.* **Th. A.**, N° 1, 1957.

Le comédien et chef de troupe.

237. GANDREY-RETY (J.). — *Orages futiles sur le Conservatoire.* (Concours 57). **L.F.**, N° 679, 1957.

238. HALIMI (A.). — *Le dossier du Conservatoire. Pour et contre.* **A.**, N° 643, 1957. — *Le Concours* 1957. Ibid., N° 627, 1957.

239. J. L. B. — *De l'art du geste.* **C.R.B.**, N° 20, 1957.

240. JEANSON (Henri). — *Les concours du Conservatoire sont ridicules, inutiles et faussés au départ.* **A.**, N° 627, 1957.

241. MAUDUY (S.), HERISSE (M.). — *Magistral improvisateur le comédien noir s'adapte difficilement à la mise en scène, mais il est sauvé par ses dons.* Ibid., N° 649, 1957.

242. PECK (Seymour). — *« The Actor's Studio », fucina degli attori americani.* **S.**, N° 137, 1957.

243. PETRIC (Vladimir). — *Majstori karakterizacije.* (Milan Ajvaz i Viktor Starcic u Sterijinim « Rodoljupcima »). Knjizevnost, 1957, N° 1.

244. NEILL (A. S.). — *Spontaneous acting.* **D.**, Spring, 1957.

VI

BIOGRAPHIES

BELGIQUE

BROE (Roger)

245. FRANCIS (J.). — *Roger Broë.* **Th.B.**, N° 11, 1957.

VAN VLAENDEREN (Michel)

246. VERREYT (F.). — *Michel Van Vlaenderen,* Ibid., N° 11, 1957.

ÉTATS-UNIS

BARRYMORE (Diana)

247. BARRYMORE (Diana) and FRANK (Gerald). — *Too much, too soon.* London, Muller, 303 p.

Edition originale, New-York, Holt 1957.

ELDRIDGE (Florence)

248. — *Florence Eldridge.* Programme de la semaine américaine au Théâtre des Nations, 1957.

MARCH (Fredrich)

249. — *Fredrich March.* Ibid.

PAYNE (John Howard)

250. OVERMYER (Grace). — *America's first Hamlet.* New-York University Press, 1957.

FRANCE

251. COLIN (Paul). — *La Croûte.* Souvenirs. Paris, La Table Ronde, 1957, 156 p., 50 ill.

Les Ballets Nègres. Donogoo. Les Revues de Rip. JOUVET. Joséphine BAKER, *etc.*

252. ACHARD (Marcel). — *Rions avec eux.* Paris, Fayard, 1957.
La Bataille d'Hernani. DUMAS père. MEILHAC, FEYDEAU, Alphonse ALLAIS, COURTELINE, Robert de FLERS, Sacha GUITRY, Marcel PAGNOL.

253. BERTIN (Pierre). — *Il me faut remonter loin...* **C.R.B.**, N° 21, 1957.
Les premiers interprètes de SARDOU : RÉJANE, Sarah BERNHARDT.

254. BERNET (Daniel). — *Les 13 vedettes du Théâtre à Paris.* **A.**, N° 650, 1957.

ADAM (Alfred)

255. MIGNON (P. L.). — *Alfred Adam.* L'Avant-Scène, N° 162.

AUDRET (Pascale)

256. MANTANVERS (E.). — *Pascale Audret.* **L.F.**, N° 691, 1957.

BÉRARD (Christian)

257. LAGLEUNE (J. F.). — *Le secret de Christian Bérard.* Ibid., N° 701.

DAUBRUN (Marie)

258. LE DANTEC (Yves-Gérard). — *Banville et Marie Daubrun.* **M.F.**, N° 1125

DOLL (Dora)

259. — Propos recueillis par Simone DUBREUIL. **L.F.**, N° 690.

DORZIAT (Gabrielle)

260. G. L. B. — *Gabrielle Dorziat.* **P.T.**, N° 129, 1957, ill.

FRESNAY (Pierre)

261. VOLMANE (Vera). — *Chez Yvonne Printemps et Pierre Fresnay.* **N.L.** N° 1593, 1957.

GUITRY (Sacha)

262. GAILLARD (Roger). — *Souvenir de Sacha.* **R.F.**, N° 93, 1957.

HIRSCH (Robert)

263. GUENIN (Pierre). — *Robert Hirsch.* **P.T.**, N° 129, 1957, ill.

JARRE (Maurice)

264. — *Maurice Jarre.* Bref, 1957, N° 11.
Régisseur de la musique au T.N.P.

JOUVET (Louis)

265. MAULNIER (Th.). — *Jouvet absent et présent.* **R.P.**, 1957, N° 7.

MAUCLAIR (Jacques)

266. — *Jacques Mauclair par lui-même.* **T.P.**, N° 27, 1957.

MINAZZOLI (Christiane)

267. — *Christiane Minazzoli.* Bref, 1957, N° 11.

RENAUD (Madeleine)

268. CAMUS (Albert). — *Madeleine Renaud.* **C.R.B.**, N° 21, 1957.

PÉRIER (François)

269. LE BOLZER (Guy). — *François Périer.* **P.T.**, N° 128.

PRINTEMPS (Yvonne)

Cf. N° 261.

ROUCHE (Jacques).

270. J. G. R. — *Jacques Rouché.* **L.F.**, N° 696, 1957.

VILAR (Jean)

271. DUMUR (Guy). — *Jean Vilar de Richard II à Platonov.* Théâtre de France. Vol. VI, ill., 1956.

GRANDE-BRETAGNE

272. DE BANKE (Cecile). — *Hand over hand.* London, Hutchinson. 1957, 263 p., 8 pl.

273. FINDLATER (Richard). — *Six great actors : David Garrick, John Philip Kemble, Edmund Kean, W. C. Macready, Henry Irving, Sir Johnston Forbes-Robertson.* London, Hamish Hamilton. 192 pp., ill.

CHARKE (Charlotte)

274. SPEAIGHT (George). — *Charlotte Charke : an unpublished letter.* **T.N.**, Vol. XII, N° 1, 1957.

Ch. CHARKE : *fille de* Colley GIBBER.

DAVENPORT (Hester)

275. WILSON (J. H.). — *Lord Oxford's « Roxalana ».* Ibid.

LEE (Gypsy Rose)

276. — *Gypsy; a memoir.* London, Deutsch, 337 p. ill.

IRVING (Henry)

277. CRAIG (G.). — *Irving seemingly perplexed.* **D.**, Winter, 1956.

SHELDON (Edward)

278. BARNES (E. W.). — *The high room; a biography of Edward Sheldon; with an introductory chapter by* Anne Morrow LINDBERGH. London, W. H. Allen, 287 p., ill.

TERRY (Helen)

279. STOKES (Sewell). — *Two brief encounters : Ellen Terry and Madge Kendal.* Listener, N° 1485.

USTINOV (Peter)

280. WILLANS (Geoffrey). — *Peter Ustinov.* London, Owen, 180 p., ill.

ITALIE

BENASSI (M.)

281. RIDENTI (L.). — *Piccolo Ricordo.* **I.D.**, N° 246, 1947.

282. TERRON (Carlo). — *Ricordo di Memo Benassi.* **S.**, N° 131, 1957.

283. VERGANI (O.). — *Il personaggio che Memo Benassi andava cercando era lui stesso.* **I.D.**, N° 246, 1957.

GASSMAN (Vittorio)

284. — *Vittorio Gassman*, Programme de la semaine de Théâtre Italien au Théâtre des Nations, 1957.

GRAMMATICA (Emma)

285. RIDENTI (Lucio). — *Onore ieri, disonore oggi.* **Sc. I.**, 1957, N° 1.

MALTAGLIATI (Evy)

286. TERRON (C.). — *Evy Maltagliati.* **S.**, Nos 135-136, 1957.

PAYS-SCANDINAVES

ADELCRANTZ (Carl Fredrick)

287. FOGELMARK (Stig). — *Carl Fredrik Adelcrantz, arkitekt.* Copenhague, 1957, 540 p., ill.

TCHÉCOSLOVAQUIE

288. — *A la mémoire de Hilar* (Hilarovské vigilie), Editions Athos, Prague, 1946. Recueil de souvenirs et de pensées, édité à l'occasion du 60e anniversaire de K. H. HILAR, directeur artistique du Théâtre Municipal de Prague, puis du Théâtre National.

U.R.S.S.

PACHENNAIA (Véra)

289. BANI (G.). — *Visite à Véra Pachennaïa. Doyenne des artistes russes.* **E.S.**, N° 115, 1957.

Comédienne du Théâtre Maly, issue d'une famille où l'on est comédien depuis quatre générations.

TCHERKASSOV (N.)

290. — *Notes d'un acteur soviétique.* Paris, Lib. du Globe, 1957, 180 × 225, 284 p., ill.

YOUGOSLAVIE

DEBEVEC (Cyril)

291. SEST (Osip). — *Pot v serpentinah.* Gledaliski list S.N.G. Opera v Ljubljani, 1957, N° 3.
Trente ans d'activité artistique du metteur en scène et acteur slovène Ciril DEBEVEC.

292. UKMAR (Vilko). — *Srecanja s Cirilom Debevcem.* Gledaliski list S.N.G. opera v Ljubljani, N° 3, 1957.
Trente ans de l'activité artistique du metteur en scène et acteur C. DEBEVEC.

DUJSIN (Dubravko)

293. BATUSIC (Slavko). — *Dubravko Dujsin. O desetgodisnjici smrti.* Teatar, 1957, N°s 1-2, ill.
Dixième anniversaire de la mort de l'acteur D. DUJSIN.

POTOKAR (Lojze)

294. KALAN (Filip). — *Fragment o velikem komedijantu.* Gledaliski list S.N.G. Drama v Jjubljani, N° 9, 1957.
Sur l'acteur slovène Lojze POTOKAR.

VII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

GÉNÉRALITÉS

295. JEENER (J. B.). — *L'écrivain et le théâtre.* La Parisienne, N° 39, 1957.
296. PISCATOR (E.). — *L'adaptation de romans au théâtre.* **T.M.**, Vol. V, N° 4.

ANTIQUITÉ GRÉCO-LATINE

ARISTOPHANE

297. — *Aristophane against War. The Acharnians. The Peace. Lysistrata.* Translated by Patrick DICKINSON. London, Oxford Univ. Press., 1957, XVIII-158 p.

298. SOVRE (Anton). — *Atiska komedija in Aristophanes.* Gledaliski list Presernovega gledalisca v Kranju, 1957, N° 5.

EURIPIDE

299. — *Die Mänaden.* Ubertragen von Ernst BUSCHOR. Wiesbaden, Insel-Verlag, 1957.

MÉNANDRE

300. CHANTRAINE (Pierre). — *Une nouvelle comédie de Ménandre.* **C.R.B.**, N° 20, 1957.

301. J. L. B. — *Ménandre.* Ibid.

SOPHOCLE

302. CORRIGAN (R. W.). — *The Electra of Sophocles.* The Tulane Drama Review, Vol. I, N° 1.

303. FALK (E. H.). — *Electra* (Sophocle). Ibid.

304. MEAUTIS (G.). — *Sophocle.* Paris, Albin Michel, 1957.

305. REISMAN (Léon). — *If it be not now yet it will come.* The Tulane Drama Review, Vol. I, N° 1.
Sur Electre.

ALLEMAGNE

306. — Autori vari. *Il Teatro espressionista tedesco.* Trad. dal tedesco di vari. Bologna, Guanda, 1956, in-8°, V-520 p.

307. COLBERG (Klaus). — *Gibt es eine neue deutsche Dramatiken Generation?* Prisma. Schauspielhaus Bochum. Sonderheft Tage zeitgenössischer deutscher Dramatiker.

308. HERING (Gerhard F.). — *Vom deutschen Lustspiel.* Nationaltheater Mannheim. Bühnenblätter für die 178. Spielzeit 1956/57, Heft 9.

309. I. B. — *Le redressement du Théâtre allemand s'affirme de plus en plus, mais la part faite à l'étranger demeure considérable.* **T.G.**, 1957, N° 285.

310. KARSCH (Walther). — *Ende des konventionellen Theaters?* Prisma. Schauspielhaus Bochum. Sonderheft Tage zeitgenössischer deutscher Dramatiker, S. 2-6.

311. MELCHINGER (Siegfried). — *Wir und die anderen.* Ibid. S. 6-10.

312. THIEM (Willy H.). — *Die Kunst ohne Hauptstadt.* Ibid. S. 15-18.

BARLACHS (Ernst)

313. OSCHILEWSKI (Walther G.). — *Licht und Finsternis der Menschenseele. Das plastische und dramatische Werk Ernst Barlachs.* Wolksbühnen-Spiegel. Jahrg. 3, N° 6 (Juni 1957).

314. PFEIFFER (Herbert). — *Ernst Barlachs Drama « Der Graf von Ratzeburg ».* Schiller-Theater Berlin. Jahrgang 1956/57, Heft 65.

BRECHT (Bertolt)

315. *Gedichte aus dem Nachlass.* Akzente, 1957, N° 2. *Libretto der neuen Oper.* Ibid. *Bausteine zur Poetik.* Ibid. N° 3.

316. *Vier nachgelassene Gedichte.* Neue Deutsche Literatur, 1957, N° 4.

317. *On unrhymed lyrics in irregular rythms.* The Tulane Drama Review, Vol. II, N° 1.

318. ADLER (H.). — *Art of B. Brecht.* Nation, Sept. 1956.

319. BAJIC (Stanislav). — *« Majka Hrabrost » u Beogradskom dramskom pozoristu.* Savremenik, 1957, N° 3.
B. Brecht et sa pièce « Mère Courage » *au Théâtre dramatique de Belgrade.*

320. BARTHES (Roland). — *Brecht, Marx et l'histoire.* **C.R.B.**, N° 21, 1957.

321. BENTLEY (E.). — *The good woman of Setzuan.* Catholic World, Fév. 1957.

322. DUMUR (G.). — *La mort de B. Brecht.* Théâtre de France, Vol. VI, (1956).

323. FERTONANI (R.). — *Ricordo di B. Brecht.* Il Ponte, Août 1956.

324. FEUCHTWANGER (Lion). — *Zur Entstehungsgeschichte des Stückes « Simone ». (Brecht :* « Die Gesichte der Simone Machard »). Programmheft der Städtischen Bühnen Frankfurt am Main - Schauspiel. Spielzeit 1956/57, Heft 9.

325. FILIPIC (Lojze). — *Bertolt Brecht in epsko gledalisce.* Gledaliski list S.N.G. Drama v Ljubljani, 1957, N° 8.
B. Brecht et le théâtre épique.

326. GORELIK (M.). — *I am the Einstein of the new stage form.* **T.A.**, fév. 1957,

327. HEINITZ (W.). — *Das Epische in der Sprache Bertolt Brecht.* Neue Deutsche Literatur, 1957, N° 4.

328. HINTERHAUSER (H.). — *B. Brecht, scrittore scomodo.* Il Ponte, juin 1957.

329. JONES (Frank). — *Tragedy with a purpose : Bertolt Brecht's « Antigone ».* The Tulane Drama Review, Vol. II, N° 1.

330. KLEIN (J.). — *Ein Thema - zwei Variationem. Galilei bei B. Brecht und Gertrud Von le Fort.* Welt und Wort, 1957, N° 8.

331. OTTEVAERE (E.). — *B. Brecht.* Dietsche Warande en Belfort. 1957, N° 3.

332. SCHALLUCK (Paul). — *...auf den könnt ihr nicht bauen.* Die Tribüne (Halbmonatsschrift der Bühnen der Stadt Köln), 26. Jahrgang 1956/57, Heft 14-15.

333. SPERBER (Alfred Margul). — *Bertolt Brecht et le théâtre* (Bertolt Brecht si teatrul). **Te.**, 1956, N° 5.

334. UNSELD (Siegfried). — *Brechts Johanna.* (« *Die Gesichte der Simone Machard* »). Programmheft der Städtischen Bühnen Frankfurt am Main - Schauspiel. Spielzeit 1956/57, Heft 9.

BUCHNER (Georg)

335. PEACOCK (R.). — *A note on Georg Buchner's plays.* German Life and Letters, 1957, N° 3.

336. FRANK (Bruno). — *Ausgewählte Werke.* Hambourg, Rowohlte, 1957, 574 p.

GŒTHE

337. ECKERMANN (J. P.). — *Colloqui con il Gœthe.* A cura di G. V. AMORETTI. Torino, UTET, 1957, 2 vol. in-16, 973 p.

338. HINDERKS (Hermann Ernst). — *Gœthe's Faust and the crisis of modern man.* Belfast, Boyd. 28 p. (Queen's University, Belfast, inaugural lecture.)

339. SPERBER (Alfred Margul). — *Gœthe et le théâtre.* (Gœthe si teatrul.) **Te.**, 1957, N° 3.

340. VICTOR (W.). — *Gœthe : Von seinem Sterben.* Aufbau, 1957, N°s 3-4.

341. WIELKINSON (E. M.). — *The theological basis of « Faust » Credo.* German Life and Letters. 1957, N° 3.

HAUPTMANN (Gerhardt)

342. MAYER (H.). — *Das « Märchen » : Gœthe und Gerhardt Hauptmann.* Aufbau, 1957, N°s 3-4.

KAISER (Georg)

343. DIPPEL (P. G.). — *« Gewonnen ist das Werk... » Zu Georg Kaiser Tode.* Neue Deutsche Literatur, 1957, N° 7.

344. HUDER (Walther). — *Parabolische Dramatik des Seins.* Kieler Theater-Blätter für die Spielzeit 1956/57, N° 15.

345. KAUF (R.). — *Schellenkönig, an Unpublished early play by Georg Kaiser.* The Journal of English and Germanic Philology, LV, N° 3.

346. LORAM (I. C.). — *Georg Kaisers Swan Song : griechische Dramen.* Monatshefte, XLIX, N° 1.

KLEIST (Heinrich Von)

347. — *« Robert Guiscard ».* Fragments parvenus d'une tragédie inachevée. **R.T.**, N° 35, 1957.

348. ROTHSCHILD (R.). — *Das Lebensdrama Heinrich von Kleists.* Neue Deutsche Literatur, 1957, N° 6.

349. SCHADEWAET (W.). — *Der « Zerbrochene Krug » von H. Von Kleist und Sophokles « König Œdipus ».* Schweizer Monatshefte. 1957, juin.

LESSING

350. LESSING (G. E.). — *Hamburska dramaturgija.* Prev. uvod in komentar napisal dr. France KOBLAR. Ljubljana, Cankarjeva zalozba, 1956, 20 × 14,5, 481 p.

351. LANGFELDER (Paul). — *Sur « La dramaturgie de Hambourg » de Lessing.* (Despre « Dramaturgia de la Hamburg » a lui Lessing.) **Te.**, 1957, N° 6.

SCHILLER (Friedrich)

352. MAINLAND (W. F.). — *Schiller and the changing past.* London, Heinemann. 1957, XII-207 p. Bibliog.

WEDEKIND (Frank)

353. WEDEKIND (Kadidja). — *Mon père Frank Wedekind.* Programme du Cycle de Théâtre Allemand, Théâtre des Nations, 1957.

ZUCKMAYER (Carl)

354. PEPPARD (X.). — *Carl Zuckmayer : Cold light in a divided World.* Monatshefte, XLIX, N° 3.

355. WEBER (Paul Friedrich). — *Carl Zuckmayer.* Prisma. Blätter des Schauspielhauses Bochum. Jahrgang, 1956/57, H. 12.

356. VON WIESE (Benno). — *Begegnung mit Carl Zuckmayer.* Programmheft der Städtischen Bühnen Frankfurt am Main-Schauspiel. Spielzeit 1956/57, N° 11.

AUTRICHE

HOFFMANNSTHAL (Hugo Von)

357. BAUMANN (G.). — *Hugo Von Hoffmannsthal, Das kleine Welttheater.* Germanisch-Romanisch Monatsschrift, VII, N° 2.

358. HAMMELMANN. — *Hoffmannsthal.* London, Bowes and Bowes, 1957, 64 p.

359. THIEBERGER (R.).— *Das wiener Aristokraten. Französich Hoffmannsthals « Der Schwierige ».* Antares, 1957, N° 8.

MELL (Max)

360. — *« Jeanne d'Arc ». Ein Schauspiel.* Wiesbaden. Insel-Verlag, 1957, 66 p.

BELGIQUE

361. COSTER (D.). — *Gesprek over H. Teerlinck.* Nieuw Vlaams Tijdschrift, 1957, N° 1.

CHINE

362. SCOTT (A. C.). — *Theatre classique en Chine moderne.* **T.M.**, Vol. V, N° 4.

363. — *Classical Theatre of China.* New-York, Macmillan, 1957.

ESPAGNE

364. *Pagine della letteratura spagnola.* A cura di B. CINTI. Venezia, la Goliardica, 1956, in-8°, 303 p.

365. BRUERTON (Courtney). — *La versificación dramática española en el periodo* 1587-1610. Nueva Revista de Filología Hispánica. X, N°s 3-4, (1956).

CALDERON

366. ALONSO (Dámaso). — *La correlación en la estructura del teatro calderoniano. in « Seis calas de la espresión literaria española.* 2e édit. (Revue et augmentée). Madrid, 1956.

367. ORTIGOZA (Vieyra G.). — *Lós moviles de la Comedia. « El principe Constante » del Calderón de la Barca. Investigación y estudio critico. Los móviles del protagonista.* Mexico, Robredo, 1957, 216 p.

CERVANTES

368. AMERICO CASTRO. — 4 *entremeses atribuidos a Miguel de Cervantes.* Barcelona, 1957.

Entremés de los mirones; Entremés de doña Justina y Calahorra; Entremés de los refranes ; Entremés de los romances.

369. GEORGESCU (Paul). — *Le théâtre de Cervantes* (Teatrul lui Cervantes.) **Te.**, 1956, N° 7.

GARCIA LORCA (Federico)

370. PATTISON (W.). — *Garcia Lorca.* The Tulane Drama Review. Vol. I, N° 2.

371. SEBASTIAN (Lascar). — *Notes sur Federico Garcia Lorca.* (Ceva despre Federico Garcia Lorca.) **Te.**, 1956, N° 6.

372. SALINAS (Pedro). — *Lorca and the poetry of death.* The Tulane Drama Review. Vol. I, N° 2.

GONZALES DE ESLAVA (Fernán)

373. WEBER de KURLAT (F.). — *Estructuras cómicas en los « Coloquios » de Fernán Gonzales de Eslava.* Revista Iberoamericana, XXI, N°s 41-42, 1956.

MARQUES DE SANTILLANA

374. WEBBER (E. J.). — *Santillana's Dantesque Comedy.* **B. H. St.** XXXIV, N° 1, 1957.

MORETO

375. WARDROPPER (B. W.). — *Moreto's « El desdén con el desdén ». The comedia secularized.* **B.H.St.**, XXXIV, N° 1, 1957.

TIRSO DE MOLINA

376. PEREZ (R. P. A.). — *Tirso de Molina ante una hipótesis.* Estudios, XIII, N° 38, 1957.

TORRES NAHARRO

377. FALCONIERI (J. V.). — *La situación de Torres Naharro en la historia literaria.* Hispanófila, N° 1, sept. 1957.

VEGA (Lope de)

378. DIEGO (Martin). — *Caracter y función de la intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega.* Ibid.

379. — *Culteranismo en la Filomena de Lope.* Revista de Filologia Española, XXXIX, N°s 1-4.

380. DUNN (Peter N.). — *Some use of sonnets in the plays of Lope de Vega.* **B. H. St.**, 1957, N° 4.

381. McCREADY (W. I.).— «*Era el remedio olvidar* » *once more.* **B.C.**, Vol. IX, N° 2.

Cette chanson apparaît pour la première fois in La Villana de Getafa *de* LOPE DE VEGA.

382. MULLER-BROCHAT (E.). — *Der Allegorische Triumphzug. Ein Motiv Petrarcas bei Lope de Vega und Rubens.* Krefeld, 1957.

383. VALBUENA PRAT (A.).— *El « Auto del nacimiento» en la escuela de Lope de Vega.* Estudios dedicados a Menéndez Pidal, VII, 1957.

ÉTATS-UNIS

384. KRUTCH (Joseph). — *The American drama since* 1918; *an informal history.* Rev. ed. London Thames and Hudson. XII-344 p. Originally published New York, Brazilier, 1957.

385. SAUVAGE (Léo). — *Aspects du théâtre contemporain : Broadway saisi par le vérisme.* Preuves, N° 80, 1957.

FAULKNER (William)

386. CAMUS (Albert). — *Faulkner et « Requiem pour une nonne ».* Programme du Cycle de Théâtre Allemand au Théâtre des Nations, 1957.

MILLER (Arthur)

387. — *Arthur Miller over : « Het gezin in het moderne drama ».* **H.T.**, 1956. N°s 11-12.

388. KRALJ (Vladimir). — *Dramaturgija Arthurja Millerja.* Nasa sodobnost, 1957, N° 3.

A view from the bridge *et* A memory of two mondays *au Théâtre national slovène.*

389. Mc CARTHY (Mary). — *Der Fall Arthur Miller.* Der Monat. 9. Jahrg., Heft 104 (mai 1957).

O'NEILL (Eugène)

390. *Eugène O'Neill : l'auteur et la pièce.* [« Long day's Journey into night »]. Programme de la semaine américaine au Théâtre des Nations, 1957.

391. FLECHE-SALGUES (S.). — *« Long day's journey into night ».* Ibid.

392. TOMSE (Dudan). — *Dramatik Amerike.* Celjski Gledaliski List, 1955/56, N° 5.

TENNESSEE (Williams)

393. — *Frage und Antwort. Ein Selbst-interview.* Der Monat. 9 Jahrg., N° 104 (mai 1957).

FRANCE

394. *On ne crée plus de pièces nouvelles. Sur sept animateurs présentant le Concours des Jeunes Compagnies, un seul a choisi une pièce française.* **A.**, N° 622, 1957.

395. BRISSON (Pierre). — *Propos de Théâtre.* **F.L.**, N° 605, 1957.

396. BRUDER (Lou). — *Avant-garde. Le théâtre de Babel.* Théâtre de France, Vol. VI, ill., 1956.

Le Personnage Combattant, *de* J. VAUTHIER, Jacques ou la Soumission, Le Tableau, Les Chaises, l'Impromptu de l'Alma, La leçon, *de* IONESCO. *Spectacle* J. TARDIEU. Arthur ADAMOV.

397. DORT (B.). — *Sur une avant-garde: Adamov et quelques autres.* **Th. A.**, N° 3, 1957.

398. HALIMI (André). — *Au Théâtre du Tertre et au Théâtre du Petit Marigny, deux ateliers d'auteurs préparent la révolution du théâtre « all'improvisto ».* **A.**, N° 653, 1958.

399. SANDBERG (H.). — *Interview met A. Adamov.* **H.T.**, 1956, N°s 11-12

400. SAINT-DENIS (Michel). — *Les centres dramatiques : les auteurs français contemporains dans les centres.* Théâtre de France. Vol. VI, 1956.

AYME (Marcel)

401. MIGNON (P. L.). — *Le Boulevard supérieur.* Théâtre de France, T. VI, ill., 1956.

Les Oiseaux de Lune, *de* Marcel AYMÉ. Histoire de rire, *d'*A. SALACROU. L'Amour Fou, *d'*André ROUSSIN. Ornifle *de* Jean ANOUILH. Le mal court, *de* Jacques AUDIBERTI.

ANOUILH (Jean)

402. — « *La Répétition ou l'Amour puni* ». Avec une notice biographique, une notice historique et littéraire, des notes explicatives, jugements, etc., par G. LERMINIER. Paris, Classiques, Larousse, 1957.

403 LIPATTI (Valentin). — *Opinions sur le théâtre d'Anouilh.* (Pareri despre teatrul lui Anouil.) **Te.**, 1957, N° 1.

404. MAUROC (D.). — *Jean Anouilh a-t-il triché?* **Th. A.**, N° 1, 1957.

A propos de Pauvre Bitos.

405. JOHN (S.). — *Obsession and technique in the plays of Jean Anouilh.* **Fr. St.**, 1957, N° 2.

Voir aussi N° 401.

APOLLINAIRE (Guillaume)

406. COCTEAU (Jean). — *L'anniversaire des « Mamelles de Tirésias ».* **L.F.**, N° 677, 1957.

407. EVRARD (C.). — *Apollinaire et Shakespeare.* Revue des Sciences Humaines. fasc. 84.

AUDIBERTI (Jacques)

408. AMER (H.). — *Audiberti.* Nouvelle N.R.F., N° 47.

409. MIGNON (P. L.). — *Audiberti.* L'Avant-Scène, N° 166, 1958, notice biographique.

Voir aussi N° 401.

AUDRY (Colette)

410. SAUREL (Renée). — « *Soledad* », *première pièce de Colette Audry.* Théâtre de France, Vol. VI, ill., 1956.

BEAUMARCHAIS

411. POLLITZER (Marcel). — *Beaumarchais, le père de Figaro.* Paris, La Colombe, 1957, 14 × 22,5.

BECKETT (Samuel)

412. NORES (Dominique). — *La condition humaine selon Beckett.* **Th. A.**, N° 3, 1957.

413. PETRIC (Vladimir). — *Drama i antidrama. Asocijacije posle gledanja Beketove drame « Cekajuci Godoa » u Ateljeu* 212. Knjizevnost, 1957, N° 3.

S. BECKETT *et sa pièce* En attendant Godot *représentée sur la scène expérimentale de Belgrade.*

BERNANOS (Georges)

414. BRISSON (Pierre). — « *Dialogues des Carmélites* ». Biblio, XXV, N° 7, 1957.

BERNARD (Tristan)

415. PARAF (Pierre). — *Le sourire de Tristan Bernard.* **L.F.**, N° 701.

BOURDET (Edouard)

416. — « *Le Sexe Faible* ». **P.T.**, N° 129, 1957.

Création à La Michodière 1929. Reprise à la Madeleine 1947, et entrée au répertoire de la Comédie Française le 12 octobre 1957. (Distributions.)

417. RENAUD (Luce). — *Edouard Bourdet : un moraliste narquois.* Ibid.

CAMUS (Albert)

418. *Camus.* **F.L.**, N° 601.

Textes de A. ROUSSEAU, René CHAR, J. C. BRISVILLE, J. SENARD, A. ALTER.

419. MAQUET (Albert). — *Albert Camus ou « l'invincible été ».* Paris, Néd. édit., 1957.

CLAUDEL (Paul)

420. — *Œuvres Complètes.* Textes et notes établis par Robert MALLET sous la direction de P. C. Paris, Gallimard, 1957, in-8°, carré.
T. XI. *Théâtre VI.* Partage de Midi *(1re version).* Partage de Midi *(version pour la scène).* Partage de Midi *(nouvelle version pour la scène).*

421. DANIEL ROPS. — *Claudel tel que je l'ai connu.* Paris-Strasbourg, F. X., Le Roux et Cie, 1957, 135 × 19, 112 p., 105 photos.

422. WINKLER (Eugen Gottlob). — *Der Schuh der Dona Proëza.* Landestheater Hannover. 1956/57, Programmheft « Der seidene Schuh », S. 2-12.

COCTEAU (Jean)

423. *Images de Jean Cocteau.* 80 photographies. Préface de Georges NOEL. Bibliographie par Louis BONULAMI. Nice, H. Matarosso, 1957, Coll. Sortilèges, 14 × 18.

424. BRASILLACH (R.). — *Portraits.* Paris, Plon, 1957. (Nouvelle Edit.), in-8°, cour., 256 p.
GIRAUDOUX, MALRAUX, COCTEAU, *etc.*

CORNEILLE (Pierre)

425. BUFFUM (I.). — *Studies in the baroque from Montaigne to Rotrou.* Paris, Presses Universitaires, 1957, in-8°, raisin.
CORNEILLE, ROTROU.

426. HANNEBOUCHE (S.). — *Deux tragédies manichéennes au* XVII*e siècle « Phèdre » et Cinna ».* Cahiers d'Etudes Cathares, N° 25, printemps 1956.

427. POULAILLE (H.). — *Corneille sous le masque de Molière.* Paris, Grasset, 1957, in-16 soleil.

428. RIGAUD (M.). — *Pierre Corneille, avocat.* Revue des Sociétés Savantes de Haute Normandie, juillet 1956.

429. ROFFAT (C.). — *Corneille est-il tragique?* Enseignement Chrétien, déc. 1956.

DUMAS père (Alexandre)

430. — *Mes Mémoires.* T. II. Texte présenté et annoté par Pierre JOSSERAND. Paris, Gallimard, 1957, 23 × 14, 478 p.

431. BERTAUT (J.). — *Un grand amour d'Alexandre Dumas* [Mélanie Waldor]. **F.L.**, N° 596, 1957.

DUMAS fils (Alexandre)

432. MAUROIS (A.).— *Dumas fils et Georges Sand.* Revue de Paris, 1957, N° 1.

GIRAUDOUX (Jean)

433. BEUCLER (André). — *Giraudoux mystificateur.* Ibid., 1957, N° 12.

434. CLANCIER (G. E.).— *Giraudoux, l'aurore et le Limousin.* **R.F.**, N° 96, 1957.

435. ROUSSEAUX (A.). — *Giraudoux en Sorbonne.* **F.L.**, N° 597, 1957.
A propos de la thèse de R. MARILL-ALBÉRÈS.
Voir aussi N° 424.

GREEN (Julien)

436. GORKINE (Michel). — *Julien Green.* Paris, Debresse, 1956, 19 × 13, 220 p.

GUITRY (Sacha)

437. CHOISEL (Fernande). — *Sacha Guitry intime.* Paris, Le Scorpiôn, 1957, in-16 jésus, 286 p., 4 h.-t.

IONESCO (Eugène)

438. LEMARCHAND (Jacques). — *Das Theater Eugene Jonescos.* Das neue Forum [Darmstadt]. 6. Jahrg. 1956/57, N° 16.

439. LERMINIER (G.). — *Clés pour Ionesco.* **Th. A.**, N° 3, 1957.

MOLIERE

440. BRETT (Vladimir). — « *Pourquoi jouons-nous Molière?* » (Proc hrajeme Molieras), Prague, Editions Orbis, 1953.

441. KRALJ (Vladimir). — *Molière na nasem odru.* Nasa sodobnost, 1957, N° 3.
L'école des maris *et* Le Mariage forcé *au Théâtre national slovène.*

442. ROBERT (René). — *Des commentaires de première main sur les chefs-d'œuvre les plus discutés de Molière.* Appendice: *Le Dom Juan de Molière a-t-il été interdit?* Revue des Sciences Humaines, janv.-mars 1956.

MONTHERLANT (Henry de)

443. HART (Sydney). — *Montherlant et le dénuement.* **N.L.**, N° 1586, 1957.
444. PARINAUD (A.). — *Les trois projets de Montherlant.* **A.**, N° 635, 1957.
Sur le Cardinal d'Espagne et Don juan *(une scène inédite).*
445. SIPRIOT (Pierre). — *Note sur « Celles qu'on prend dans ses bras » de Henry de Montherlant.* La Table Ronde, N° 112, avril 1957.

MUSSET (Alfred)

446. — *Œuvres Complètes.* Texte établi et annoté par Maurice ALLEM. Paris, Gallimard, Coll. La Pléïade, 1957, 3 Vol.
447. *Musset auteur international.* Rendez-vous, N° 7, 1958.
448. MERLANT (J. C.). — *Le moment de Lorenzaccio dans le destin de Musset.* Athènes, Institut Français, 1955, gr. in-8°, 160 p., Coll. de l'Inst. Français, N° 101.

PUGET (Claude-André)

449. MIGNON (Paul-Louis). — *Claude-André Puget.* L'Avant-Scène, N° 164, 1957.

RACINE (Jean)

450. *Au sujet de « Phèdre », conversation avec Jean Vilar.* Bref, 1957, N° 11.
451. *Mythologie de « Phèdre ».* Ibid.
452. BOISDEFFRE (P. de). — *Racine après trois siècles.* Entretiens sur les lettres et les arts, Rodez, N° 6, été 1956.
453. BARNWELL (H. T.). — *Racine vu par Saint Evremond.* Bulletin de Liaison Racinienne, Uzès, N° 4, 1956.
454. DUSSANE (Béatrix), CHARPIER (Jacques), GOLDMAN (Lucien). — *Perspectives sur Phèdre.* Bref, 1957, N° 11.
455. VIANU (Elena). — *Racine,* Espla, 1957, p. 140.
456. VIER (J.). — *Le récit de Théramène.* Essai de commentaire. Revue Universitaire, mars-juin 1956.
457. — *La poésie de Racine.* Bulletin de Liaison Racinienne, N° 4, 1956.

SALACROU (Armand)

Voir N° 401.

SARDOU (Victorien)

458. — *La Fourchette de « Théodora ».* **C.R.B.**, N° 21, 1957.
459. — *Propos et à propos.* Ibid.
Sur la mise en scène. Sur le mélodrame, sur les « ficelles ».
460. *Jugements sur Sardou.* Ibid.
1893 : Henry BECQUE, Hugues REBELL, Hugo MIRBEAU *(cité par* POINCARÉ). 1957 : ACHARD.
461. JULIEN (A. M.). — *Sarah Bernhardt et Victorien Sardou.* Ibid.
462. LACHOUQUE (H.). — *Maréchale et duchesse.* Ibid.
La véritable Catherine Lefebvre.
463. MOULY (G.). — *Une centaine de pièces.* Ibid.

SARTRE (Jean-Paul)

464. JARRET-KEN (M.). — *The dramatic philosophy of Jean-Paul Sartre.* The Tulane Drama Review, Vol. I, N° 3.

SCRIBE

465. STANTON (St S.). — *Scribe's « Bertrand et Raton ». A well-made play.* Ibid., Vol. II, N° 1.

SCHEHADE (Georges)

466. DUMUR (Guy). — *Georges Schehadé, un poète au théâtre.* **Th.A.**, N° 3, 1957.

SUPERVIELLE (Jules)

467. JOUHANDEAU (M.). — *Jules Supervielle.* Biblio, 1957, N° 2.

GRANDE-BRETAGNE

468. BROWNE (E. M.). — *The english mystery plays.* **D.,** Winter, 1956.
469. CURRY (S. V.). — *Deception in elizabethan comedy.* Chicago, Loyola Univ. Press, 1955, 197 p.
470. D'ALESSANDRO (E.). — *Panoramica del teatro inglese.* **Palsc.,** N° 64, 1957.
471. RIBNER (Irving). — *The english history play in the age of Shakespeare.* London, Oxford University Press, XII-354 p., Bibl.

CHAPMAN (Georges)

472. WILSON (E. E.). — *The genesis of Chapman's « The Revenge of Bussy d'Ambois ».* **M.L.N.,** LXXI, N° 8.

HEYWOOD (Thomas)

473. GRIVELET (Michel). — *Thomas Heywood et le drame domestique élisabethain.* Paris, Didier, 1957, Coll. Etudes Anglaises, in-8°, 408 p., index, bibliog.

JONSON (Ben)

474. ARONSTEIN (Philipp). — *Ein Zeitgenosse Shakespeares.* Landestheater Hannover. 1956/57, Programmheft « Volpone ».
475. COPE (J. I.). — *« Volpone » and the authorship of « Eastward Hoe ».* **M.L.N.,** LXXII, N° 4, 1957.
476. HAYS (H. R.). — *Satire and identification : an introduction to Ben Jonson.* The Kenyon Review, LXV, N° 2, 1957.

MIDDLETON (Thomas)

477. SCHOENBAUM (S.). — *Middleton's tragicomedies.* Modern Philology, LIV, N° 1.

PRIESTLEY (John Boynton)

478. DEN HERTOG (E.). — *Priestley et l'effet de simultané.* **H.T.,** N° 3, 1957.
479. FILIPIC (Lojze). — *John Boynton Priestley in njegova grozljiva dramska vizija bodocnosti.* Gledaliski list SNG Drama, N° 9, 1957.

    La pièce Take the fool away *au Théâtre national slovène.*

SHAKESPEARE (William)

480. — *Timon of Athens.* Edit. by J. Dover WILSON and J. C. MAXWELL. Cambridge University Press, The New Shakespeare, 1957, 189 p.
481. — *Troilus and Cressida,* edit. by J. Dover WILSON and Alice WALKER. Ibid., 254 p.
482. — *Supplement to Henry IV, Part I, a new variorum edition* by G. BLAKEMORE EVANS. **Sh. Q.,** VII, N° 3.
483. — *Shakespeare's Appian. A selection from the Tudor translation of Appian's civil wars.* Edit. by Ernest SCHAUZER, Liverpool Univ. Press. English Reprint series, 1956, 101 p.

    Texte de l'histoire romaine d'Appien qui correspond aux emprunts présumés de Shakespeare pour Jules César *et* Antoine et Cléopâtre.
484. BOWDEN (W. R.). — *The human Shakespeare and « Troilus and Cressida ».* **Sh. Q.,** VIII, N° 2.
485. BROWN (J. R.). — *Shakespeare and his comedies.* London, Methuen, 208 p.
486. CAIRNCROSS (A. S.). — *The quarto and folio text of Richard III.* London, Review of English Studies, 1957, N° 31.
487. CAMDEN (C.).— *Three notes on Shakespeare.* **M.L.N.,** LXXII, N° 4, 1957.
488. CONKLIN (Paul Salisbury). — *A history of Hamlet criticism,* 1601-1821. London. Routledge and Kegan Paul, 1957, IX-176 p.
489. DRAPER (R. P.). — *Timon of Athens.* **Sh. Q.,** VIII, N° 2, 1957.
490. HELBRUN (Carolyn). — *The character of Hamlet's.* Ibid.

491. HULME (H. M.). — *Wit, rage, mean : three notes on « The merchant of Venice »*. Neophilologus, janv. 1957.

492. JACQUOT (Jean). — *Pourquoi Titus Andronicus?* Programme de la Quinzaine Anglaise au Théâtre des Nations, 1957.

493. JENKINS (H.). — *The structural problem in Shakespeare's Henry IV.* London, Methuen, 1956, 28 p.

494. JORGENSEN (P. A.). — *Shakespeare military world.* Berkeley, Univ. of California Press, 1956, XII-345 p.

495. KEIL (H.). — *Scabies and the Queen Mab passage in « Romeo and Juliet »*. Journal of History Ideas, XVIII, N° 3, 1957.

496. LUFFT (Peter).— *Viel Lärm um Nichts. (Shakespeare : « Much ado about nothing) »*. Prisma. Schauspielhaus Bochum. Sonderheft Shakespeare-Tage, 1957.

497. LUSERKE (Martin). — *Pan - Apollon - Prospero. Ein Mittsommernachtstraum, die Winterssage und der Sturm. Zur Dramaturgie von Shakespeare-Spielen.* Hamburg, Christians, 1957, 224 p.

498. MANSFIELD (K.). — *Notes sur Shakespeare.* **H.T.**, N° 3, 1957.

499. MORRIS (Ivor). — *Cordelia and Lear.* **Sh. Q.**, VIII, N° 2, 1957.

500. NAGARAJAN (S.). — *A note on Banquo.* Ibid., VII, N° 4.

501. SUZMAN (A.). — *Imagery and symbolism in « Richard II »*. Ibid.

502. THALER (A.). — *« In my mind's Eye Horatio »*. Ibid.

503. THOMAS (S.). — *The date of « The comedy of errors »*. Ibid.

504. THOMPSON (K. F.). — *Richard II, martyr.* Ibid., VIII, N° 2.

505. VODAK (Jindrich). — *Shakespeare.* Rédigé par Josef TRAGER, Editions Melantrich, Prague, 1950.

Recueil de critiques de Jindrich VODAK *sur les représentations de W. Shakespeare sur les scènes des théâtres de Prague de* 1890-1940.

506. WARNER (A.). — *A note on « Antony and Cleopatra »*. English, XI, N° 64.

SHAW (G. B.)

507. BARNET (S.). — *Bernard Shaw on tragedy.* P.M.L.A., LXXXI, N° 5.

508. TETAUER (Frank). — *Bernard Shaw, co-créateur du présent socialiste* (Bernard Shaw, soplutvurce socialistického dneska). Prague, Ed. Prace, 1948.

WEBSTER (John)

509. PRAZ (M.). — *John Webster and « the Maid's tragedy »*. English Studies, [Hollande], XXXVII, N° 6.

KAFKA (Franz) *HONGRIE*

510. *Kafka et son temps.* **C.R.B.**, N° 20, 1957.

511. *Le chaos kafkaïen est une invention de Max Brod.* **A.**, N° 639.

A propos de Zur Struktur von Der Prozess *und* Amerika *par* Hermann UYTTERSPROT, Anvers, C. de Vries, Brouwers, 84 p.

512. *André Gide : en marge du « Procès »*. **C.R.B.**, N° 20, 1957.

Facsimile d'une lettre de Gide.

513. B. (J. L.). — *Cas de conscience devant Kafka.* Ibid.

514. CAMUS (Albert). — *L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka.* Ibid.

Appendice au Mythe de Sisyphe.

515. CARROUGES (Michel). — *Dans le rire et dans les larmes de la vie.* Ibid.

516. CHAUFFETEAU (J. G.). — *Kafka et le théâtre.* Ibid.

517. CLAUDEL (Paul). — *« Le Procès » de Kafka ou le drame de la justice.* Ibid.

Publié dans **F.L.**, 18 *octobre* 1947.

518. *Gide-Kafka.* (Extraits du journal de Gide.) Ibid.

519. IONESCO (Eugène). — *Dans les armes de la ville. . .* Ibid.

520. QUENTIN (Pol). — *Adapter « Le Château »*. Ibid.

521. ROCHEFORT (R.). — *Une œuvre liée mot pour mot à une vie.* Ibid.

522. VIALATTE (Alexandre). — *« L'Empereur a dépêché l'un de ses messagers... »* Ibid.

MOLNAR (Ferenc)

523. TORBERG (Friedrich). — *Ein Lebensbild in Anekdoten. Zu Ferenc Molnars fünftem Todestag.* Der Monat. 9 Jahrg., N° 104 (mai 1957).

IRLANDE

O'CASEY (Sean)

524. — *Sunset and evening star.* London, Mac Millan, 1954, 312 p.

525. BAGGETT (P.). — *Sean O'Casey's development of a basic theme.* The Dublin Magazine, XXXI, N° 4.

ISRAEL

526. BERNET (Daniel).— *Le Théâtre Juif vit depuis trente cinq ans sur le même répertoire.* **A.**, N° 627, 1957.

ITALIE

527. *Indice del teatro contemporaneo.* **R.**, VII, N°s 7-8.
Clotilde Masci, Mario Massa, Raffaello Matarazzo, Piero Mazzolotti.

528. *Indice del teatro italiano contemporaneo*, N° 9, Ibid.
Cesare Meano, Gigi Michelotti, Umberto Morucchio, Aldo Nicolaj, Annibale Ninchi, Edoardo Nulli.

529. PEREGO (Giovanni). — *Panorama du théâtre d'aujourd'hui.* **Th. A.**, N° 4, 1957.

ALFIERI (Vittorio)

530. *Vita di Vittorio Alfieri scritta da esso.* Roma, Ist. Poligr. dello Stato. 1956, in-8°, 281 p.

531. *Vittorio Alfieri.* Programme de la semaine italienne au Théâtre des Nations, 1957.

BETTI (Ugo)

532. AMICO (Silvio d'). — *Accusateur et poète : Ugo Betti.* **Th.A.**, N° 4, 1957.

D'ANNUNZIO (Gabriele)

533. LEBEGUE (Raymond). — *Le Martyre de Saint Sébastien et les mystères.* **M.F.**, N° 1128, 1957.

534. MARIANO (E.). — *Asterichi Dannunziani per il* 1956. Letterature Moderne, 1957, N° 3.

FABBRI (Diego)

535. PROSPERI (Giorgio). — *Un théâtre de l'absolu : Diego Fabbri.* **Th. A.**, N° 4, 1957.

GOLDONI (Carlo)

536. GERON (G.). — *Polvere sulla casa del Goldini.* Maschere, janv. 1957.

537. BARATTO (Mario). — *Remarques sur Goldoni.* **T.P.**, N° 27, 1957.

538. DELEANU (Horia). — *Le triomphe de Goldoni.* (Triumful lui Goldoni.) Ed. Tineretului, 1957, 220 p.

539. POSSENTI (L. E.). — *La casa di Goldoni a Venezia.* Le Vie Italia, juin 1957.

PIRANDELLO (Luigi)

540. COMNENE (M. A.). — *Pirandello et Tchékhov.* **Th. A.**, N° 4, 1957.

541. CREMIEUX (Benjamin). — *Henri IV et la dramaturgie de Pirandello.* L'Avant-Scène, N° 161.
*Genèse d'*Henri IV. *La composition et les personnages. Les thèmes d'*Henri IV.

542. HEFFNER (H. C.). — *Pirandello and the nature of man.* The Tulane Drama Review, Vol. I, N° 3.

543. MAUCLAIR (Jacques). — *Sur Pirandello.* **Th. A.**, N° 4, 1957.

544. PITOEFF (Sacha). — *A propos de « Ce soir on improvise » : Hinkfuss, mon père et moi.* Ibid.

ROSSO DI SAN SECONDO (Pier Maria)

545. PANZERI (M.). — *Ricordo di Rosso.* **Palsc.**, N° 61, 1957.

RUZZANTE

546. BARATTO (M.). — *L'esordio di Ruzzante.* Revue des Etudes Italiennes, 1956, Nos 2-3.

VERGA (Giovanni)

547. — *Lettere a suo traduttore.* A cura di F. Chiappelli, Florence, Le Monnier, 1954, 318 p.
Edouard Rod, *de 1882 à 1910.*

JAPON

548. *Les origines du Nô. Composition d'un programme de Nô.* Programme de la Semaine Japonaise au Théâtre des Nations, 1957.

549. GLAVIMANS (A.). — *Toneel in de Japanse kunst.* **H.T.**, 1956, Nos 11-12.

550. LIFAR (Serge).— *Le Théâtre de Nô.* Programme de la Semaine Japonaise au Théâtre des Nations, 1957.

551. MOUSSET (Paul).— *Le Nô japonais vit en dehors du temps depuis* 1.000 *ans.* **A.**, N° 625, 1957.

552. TETI (M.). — *Il teatro giapponese dai Nô al Surrealismo.* Maschere, janvier 1957.

MILOSZ (O. V. de L.) LITHUANIE

553. — *Miguel Manara.* Mystère en 6 tableaux. Paris, Lib. les Lettres, 1957, in-16 jésus.

554. — *Faust,* traduction fragmentaire. Ibid.

PAYS-BAS

555. JAARSMA (P.). — *La littérature dramatique néerlandaise d'avant-garde.* **H.T.**, N° 4, 1957.

VONDEL

556. SMIT (W. A. P.). — *Van Pascha to Noah.* T. I. Zwolle, Tjeenk Willink, 1956, in-8°, 519 p.

PAYS SCANDINAVES

557. GUSTAFSON (A.). — *Some notes on theme, character and symbol in « Rosmersholm ».* The Tulane Drama Review, Vol. I, N° 2.

558. REICH (Willi). — *« Inferno ». Erlebnisse in der Komödie « Rausch ». (Strindberg).* Programmheft der Städtischen Bühnen Frankfurt am Main - Schauspiel. Spielzeit 1956/57, N° 12.

POLOGNE

559. TRENGUTT (St.). — *Les auteurs dramatiques.* **T.M.**, Vol. VI, N° 2.

WYSPIANSKI (Stanislas)

560. BACKVIS (Cl.). — *Teatr wyspianskiégo jako urzeczywistnienie polskiej koncepcji dramatu.* **Pa. T.**, VI, Nos 3-4, 1957, ill.
Le Théâtre de Wyspianski, *spécimen du drame spécifiquement polonais.*

561. FALVRE (Jean). — *Wyspianski i jego teatr.* Ibid.
Place de Wyspianski *dans la culture européenne.*

562. KOCOWNA (B.). — *Wyspianski czlowiek teatru materialy.* Ibid.

563. KORZENIEWSKI (B.), RASZEWSKI (Z.). — *Rocznica smierci czy zycia?* Ibid.
Actualité de Wyspianski.

564. NOWACKI (K.). — *Plastyka teatralna Wyspianskiego. Katalog.* Ibid.

565. PLOSZEWSKI (L.). — *Zagraniczne doswiadczenia teatralne Wyspianskiego.* Ibid.
Expériences théâtrales en Bohême, Autriche, Italie, Suisse, France (surtout) et Allemagne.

566. SCHILLER (Léon). — *Wyspianski i Mickiewicz.* Ibid.

ROUMANIE

567. LANGFELDER (Paul). — *Nos premiers auteurs dramatiques. (Primii nostri dramaturgi).* Espla, 1956, 505 p.

EFTIMIU (Victor)

568. — *Théâtre.* Ibid., 676 p.

PETRESCU (Camil)

569. — *Théâtre.* 2 Vol. Ibid., 1957. Vol. I, 433 p., Vol. II, 453 p.

SEBASTIAN (Michel)

570. SIEGFRIED. — *Michel Sebastian dramaturge roumain.* Rendez-vous, N° 6, 1957.

SORBUL (Mihail)

571. — *Théâtre.* 2 Vol. Espla, 1956, Vol. I, 557 p., Vol. II, 373 p.

ZAMFIRESCU (George Mihai)

572. — *Théâtre* Ibid., 1957, 469 p.

SUISSE

573. UNSELD (Siegfried). — *Im Schatten des Pilzes. Der Stückeschreiber Max Frisch.* Nationaltheater Mannheim. Bühnenblätter für die 178. Spielzeit 1956/57, Heft 7.

TCHÉCOSLOVAQUIE

FIBICH (Zdenek)

574. OCADLIK (Mirko). — *La vie et l'œuvre de Zdenek Fibich* (Zivot a dílo Zdenka Fibicha), Prague, éd. Prace, 1950.

HILAR (K. H.)

575. PRAZAK (Albert). — *K. H. Hilar, poète de la scène et de la parole* (K. H. Hilar, básník jeviste a slova), Prague, Maison Athos, 1945.

JIRASEK (Alois)

576. NEJEDLY (Zdenek). — *Quatre études sur Alois Jirasek* (Ctyri studie o Aloisovi Jiráskovi. Prague, Editions Svoboda, 1951.

577. — *Alois Jirasek.* Prague, Ed. Orbis.

KLICPERA (Klémetn)

578. MULLER (Vladimir). — *Václav Kliment Klicpera*, Prague, Editions Orbis, 1949.

Monographie populaire sur le créateur de la comédie tchèque.

KVAPIL (Jaroslav)

579. GOETZ (Frantisek). — *Jaroslav Kvapil*, publié par le Ministère de l'Information, Prague, 9948.

Monographie sur l'écrivain dramatique, régisseur, homme de théâtre tchèque, directeur artistique du Théâtre National, puis du Théâtre Municipal de Prague qui en raison de ses mérites a reçu le titre d'Artiste National.

STROUPEZNICKY (Ladislav)

580. HAMPL (Frantisek). — *Ladislav Stroupeznicky, écrivain dramatique et humoriste tchèque* (Ladislav Stroupeznicky, cesky humorista a dramatik), Prague, Editions Prace, 1950.

Petite monographie sur le pionnier du réalisme au théâtre tchèque et premier auteur dramatique du Théâtre National.

SUBERT (Frantisek Adolf)

581. MULLER (Vladimir). — *Frantisek Adolf Subert*, Prague, Editions Orbis, 1948.

Monographie populaire sur l'auteur dramatique et premier directeur artistique du Théâtre National, puis du Théâtre de Vinohrady.

TYL (Josef Kajetán)

582. HAJEK (Jiri). — *Josef Kajetán Tyl, poète de l'année révolutionnaire* 1848 (Josef Kajtán Tyl, básník revolucního roku 1848), Brno, Editions Rovnost, 1950.

U.R.S.S.

583. — *Notre modèle, le théâtre soviétique* (Nas vzor, sovetské divadlo). Recueil des discours prononcés à la Conférence des Gens de théâtre (Prague, 17 et 18 novembre 1951). Prague, Editions Orbis, 1952.

584. TRILLING (Ossia). — *Le Théâtre d'imagination est désormais applaudi à Moscou après les décisions du XXe Congrès.* **A.**, N° 653, 1958.

LEONOV (Léonide)

585. DELEANU (Horia). — *Un drame poétique* (Le Carrosse en or). O drama poetica (Leonid Leonov - Caleasca de aur). **Te.**, N° 3.

MAIAKOVSKI

586. CAPIN (Jean). — *A l'affût de l'histoire qui se fait.* **C.R.B.**, N° 21, 1957.
A propos de la publication du Théâtre de MAIAKOVSKI.

587. TRIOLET (Elsa). — 1929-1979. « *La Punaise* » *de Maiakovski.* **L.F.**, N° 695, 1957.

588. — *Pour donner une idée du théâtre de Maïakovski.* **Eu.**, N°s 142-143, 1957.

POUCHKINE

589. JUIN (Hubert). — *Pouchkine.* Paris, Seghers, 1956, Coll. Poètes d'aujourd'hui, N° 54, 206 p., ill.
Contient notamment un projet de préface pour Boris Godounov, *des extraits de la* Roussalka, d'Eugène ONIÉGUINE.

TCHEKHOV (Anton)

590. — *Lettres à Maxime Gorki.* **R.T.**, N° 35, 1957.

591. *Reconnaissance de Tchékhov.* **Th. A.**, N° 2, 1957.

592. NORES (Dominique). — *Le personnage de Tchékhov est un volontaire du malheur.* Ibid.

TOLSTOI (Alexis)

593. OULANOVA (G.). — *Alexis Tolstoï tel que je l'ai connu.* **E.S.**, N° 109, 1957.

VICHNEVSKI

594. AROUT (Gabriel). — *Le théâtre de Vichnevski.* **Eu.**, N°s 142-143., 1957.

YOUGOSLAVIE

DRZIC (Marin)

595. DRZIC (Marin). — *Dundo Maroje.* Komedija u tri cina. Preradba Marko Fotez. 3. izd. Beograd, « Mozaik », 1956, 17 × 12, 105 p.

KRLEZA (Miroslav)

596. KRLEZA (Miroslav). — *Legende.* Zagreb, Zora, 1956, 20 × 14, 284 p.
Sommaire : Legenda. Michelangelo Buonarrotti. Kristofor Kolumbo. Maskerata. Kraljevo. Adam i Eva.

LINHART (Anton Tomaz)

597. KREFT (Bratko). — *Dva govora o Linhartu.* Nova obzorja, N°s 2-3, 1957.

598. ZWITTER (Fran). — *Anton Tomaz Linhart in njegovo zgodovinsko delo.* Nasa sodobnost, 195,7 N° 1.
Etude complémentaire sur A. T. LINHART, *parue en 1956 dans la revue* Glasnik Matice slovenske.

POPOVIC (Jovan Sterija)

599. MILISAVAC (Zivan). — *Savest jedne epohe. Studija o Jovanu Steriji Popovicu.* Novi Sad, Matica Srpska, 1956, 20 × 13, 244 p., ill.
Etude sur J. St. Popovic; notices bibliographiques.

VIII

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

600. *Le Théâtre des Nations.* Plaquette éditée par le Théâtre des Nations Paris, 1957, ill.
Historique du Théâtre des Nations. Réalisations à ce jour.

601. *Le Théâtre des Nations en chiffres.* Rendez-vous, N° 4, 1957.
Représentations. Répertoire. Comédiens. Recettes.

602. JULIEN (A. M.). — *Théâtre des Nations.* **H.T.**, 1957, N° 4. *Ouverture du Théâtre des Nations.* **T.M.**, vol. VI, N° 2.

603. BERTIN (Pierre). — *Aux empires du Soleil.* 2e Carnet de voyage. Mexique-Pérou-Equateur-Colombie-Vénézuela-Antilles. Paris, Julliard, 1957, 292 p., ill.
Relation de la tournée de la Compagnie Màdeleine RENAUD - Jean-Louis BARRAULT.

604. CHARRAS (Charles).— *Réflexions sur une tournée à l'issue de huit mois de périple réalisé en Europe par la Compagnie Jacques Fabbri*. **Th. A.**, N° 1, 1957.

605. PULLINI (G.). — *Goldoni au Festival de Venise*. **T.P.**, N° 27, 1957.

ALLEMAGNE-BULGARIE

606. STANTSCHEV (St.). — *Gœthes werk in Bulgarien*. Weimarer Beiträge, N° 2, 1957.

ALLEMAGNE-ÉTATS-UNIS

607. GRILLPARZER (Frans). — *The jewess of Toledo-Esther*. Transl. by Arthur BURKHARD. Yarmouth Port, Mass., The Register Press, 1953, in-8°, 152 p.

ALLEMAGNE-FRANCE

608. BRECHT (Bertolt). — *Théâtre Complet*, T. IV, Paris, l'Arche, 1957, 19 × 14, 222 p.

Maître Puntila et son valet, *introd. et texte fr. de* M. CADOT. Grandeur et décadence de la ville de Mahagony, *introd. et texte français de* P. HAINAUT.

609. — *Théâtre Complet*, T. V. Ibid., 212 p.

La bonne âme de Se-Tchouan, *Introd. et texte français de* J. STERN *et* G. SERREAU. Tambours dans la nuit, *introd. et texte français de* G. BADIA. Le Procès de Lucullus, *introd. et texte français de* M. HABARD.

BELGIQUE-FRANCE

610. MIGNON (P. L.). — *Le théâtre belge à Paris*. **Th. B.**, N° 11, 1957.

ESPAGNE-ALLEMAGNE

611. VEGA (Lope de). — *Die Zwischenspiele*. VEB Friedrich Hofmeister, in-8°, 64 p.

ESPAGNE-ITALIE

612. CALDERON. — *La Vida es sueño*. Ed. A. Gasparetti, Torino, S.I.E., 1956.

613. ZORILLA (J.). — *Don Giovanni Tenorio*, trad. di A. GASPARETTI. Milano, Rizzoli, 1957, in-16, 180 p.

ÉTATS-UNIS-FRANCE-AMÉRIQUE LATINE

614. FAULKNER (William). — *Requiem para una reclusa*. Adap. de Albert CAMUS, trad. del francés por Victoria OCAMPO. Buenos-Aires, Ed. Sur, 1957.

ETATS-UNIS-FRANCE

615. WAINHOUSE (A.). — « *Requiem pour une nonne* » *ou des dangers de l'adaptation...* **Th. A.**, N° 1, 1957.

A propos de l'adaptation de CAMUS.

ESPAGNE-PAYS-BAS

616. CALDERON. — *El sitio de Bredá*. Ed. Joh. R. SCHREK. La Haye, 1957.

ÉTATS-UNIS-PAYS SCANDINAVES

617. PERLSTROM (A.). — *O'Neill in Sweden*. Theatre World, N° 390, 1957.

FRANCE-ALLEMANGE

618. ANOUILH (Jean). — *Dramen. Zweiter Band. (Colombe. Die Probe oder Die bestrafte Liebe. Der Herr Ornifle.)* München, Langen-Müller o. J., 368 p.

619. MOLIERE. — *Dei Geizige*. Aus dem Franz von GRAF BANDISSIN. Philipp Reclam jun, 1957, in-8°, 80 p.

620. RACINE (Jean). — *Athalja*. Tragödie. Deutsch von Rudolf Alexander SCHRODER. Die neue Rundschau. 68. Jahrg. (1957), H. 1.

621. — *Phädra*. Aus den Franz. von Friedrich von SCHILLER. Philipp Reclams, jun., 1957, in-8°, 60 p.

FRANCE-ITALIE

622. ANOUILH (Jean). — *La scuola dei padri*. 1 a. Ver. ital. di Enzo FERRIERI. **S.**, N°s 135-136, 1957.

623. JOSTEN (Walter). — *Schwierigkeiten der Shakespeare - Ubersetzung*. Prisma. Schauspielhaus Bochum, Sonderheft Shakespeare-Tage, 1957.

624. RUHLE (O.). — *Shakespeare : Ausgewahlte Werke*. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1956, 2 Vol., 2408 p.

GRANDE-BRETAGNE-ÉTATS-UNIS

625. SPRAGUE (A. C.). — *Shakespeare on the New-York stage* 1955-56. **Sh. Q.**, VII, N° 4.

GRANDE-BRETAGNE-FRANCE

626.— « *Arden de Faversham* ». Trad. Laurette BRUNIUS et Loleh BELLON. Paris, l'Arche, 1957, Coll. Répertoire pour un Théâtre Populaire, N° 9, 78 p.

627. AUDIBERTI (Jacques).— « *La Mégère Apprivoisée* ». 3 actes, d'après Shakespeare. L'Avant-Scène, N° 166, ill.

628. — *En guise de prologue* [à la Mégère Apprivoisée]. Ibid.

629. KEYS (A. C.). — *Shakespeare en France « La Mégère Apprivoisée » en* 1767. **R.L.C.**, 1957, N° 3.

630. SHAW (G. B.). — *Pourquoi elle n'a pas voulu.* Comédie inédite de G. B. SHAW, vers. française Henriette HAMON. **R.T.**, N° 36, 1957.

GRANDE-BRETAGNE-ITALIE

631. CHESTERTON (G. K.).— « *Magia* ». Vers. ital. Aldo CAMERINO. **S.**, Nos 135-136, 1957.

632. SHAKESPEARE (W.). — *Il teatro,* trad. di C. RUSCONI. Roma, Ed. Libri Utili-Astra, 1957, in-8°, 352 et 296 p., ill.

633. SHAKESPEARE. — « *La Bisbetica domata* », trad. di M. DETTORE, Milano, Rizzolo, 1957, in-16, 89 p.

HONGRIE-FRANCE

634. FRANK (André). — *Kafka au théâtre. Trahison ou fidélité?* **P.T.**, N° 130, 1958.

A propos de l'adaptation du Château, de KAFKA *pour le théâtre.*

635. KAFKA (F.). — « *Le Château* », 4 actes. Adaptation de Pol QUENTIN. Ibid.

ITALIE-AMÉRIQUE LATINE

636. BETTI (Ugo). — *Cuatro dramas.* Buenos Aires, Ed. Sud-americana, 1957, trad. de A. BRESSAN et E. AUDIFFREY.

La Reina y los insurectos. Aguas revueltas. Espiritismo en la casa vieja. Inspeccion.

ITALIE-ESPAGNE

637. FUCILLA (J. G.). — *Una imitazione dell' « Aminta » nel Magico prodigioso » di Calderon.* Studi Tassiani, N° 6, 1956.

ITALIE-FRANCE

638. GOLDONI (Earlo). — *Théâtre choisi.* Introduction de Silvio D'AMICO. Paris, Edit. Nagel, Coll. Unesco d'Œuvres représentatives. Série italienne, N° 4, 1956, 380 p.

Grabuge à Chioggia. Les Rabat-joie. Traduction de Henriette VALOT. L'Amant militaire. Les amoureux. L'éventail. Traduction de Michel ARNAUD.

639. PIRANDELLO. — « *Henri IV* ». L'Avant-Scène, N° 162.

640. SANTELLI (Claude). — *Arlequin et nous.* **Th. A.**, N° 4, 1957.

La Commedia dell'Arte et La Famille Arlequin.

641. SIMON (K. G.). — *Die Wiedergeburt des Harlekin (zur Geschichte der commedia dell'arte in Frankreich).* Antares, 1957, N° 8.

JAPON-IRLANDE

642. THWAITE (Anthony). — *Yeats and the Noh.* Twentieth Century, September, N° 967.

Influence du Nô sur l'œuvre de YEATS.

PAYS SCANDINAVES-TURQUIE

643. IBSEN (Henrik). — « *Peer Gynt* », *dram 5 perde.* Türkçeye çeviren, Seniha BEDRI GOKNIL. Istanbul, Remzi kitabevi, 1956, in-8°, 160 p. (Dünya muharrirlerinden piyesler serisi : 6.)

U.R.S.S.-ÉTATS-UNIS

644. GOGOL (N.). — *Gamblers.* A new english version by Eric BENTLEY. The Tulane Drama Review, Vol. II, N° 1.

U.R.S.S.-FRANCE

645. GORKI (Maxime). — « *Les Ennemis* » (1er acte), trad. d'Arthur ADAMOV. **T.P.**, N° 27, 1957.

646. MAIAKOWSKI (Vl.). — *Théâtre.* Paris-Fasquelle, 1957, in-8°, 1957.

La Punaise. Le Mystère-bouffe. La Grande lessive.

U.R.S.S.-PAYS-BAS

647. VAN DEN BERGH (H.).— *« Boris Godounov » de Pouchkine.* **H.T.**, N° 3, 1957.

Première hors de Russie par la corporation des Etudiants d'Amsterdam.

YOUGOSLAVIE-FRANCE

648. — *Le Théâtre dramatique national slovène de Ljubljana présente « Les Serviteurs »*, drame en cinq actes de Ivan Cankar. Ljubljana, Théâtre dramatique national slovène, 1956, 28,5 × 20, 32 p., ill.

La tournée du Théâtre slovène à Paris en 1956; articles sur I. Cankar et son œuvre; notices bibliographiques.

649. LESKOVSEK (Hinko). — *Triumfalna pot Slovenske opere v tujino. Nase gostovanje v pariski Veliki operi.* Gledaliski list SNG v Ljubljani Opera, 1957, N° 5.

La tournée de l'Opéra slovène à Paris.

YOUGOSLAVIE-PAYS-BAS

650. LESKOVSEK (Hinko). — *Triumfalna pot Slovenske opere v tujino.* Gledaliski list SNG v Ljubljani Opera, 1957, N° 4.

La tournée de l'Opéra slovène aux Pays-Bas.

IX

THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre Amateur

651. — *Le cinquantenaire fédéral.* Numéro spécial du bulletin de la Fédération Nationale des Sociétés Françaises de Théâtre Amateur. N° 21, nouvelle série, déc. 1957, ill.

Le 50e anniversaire de la Fédération Nationale des Sociétés Françaises de Théâtre Amateur. Historique, Manifestation à l'occasion du Cinquantenaire.

652. — *Plays for Players and a guide to play production.* Compiled, arranged, and edited by Verne E. Powers and a special section on simplified scenery and staging by Colby Lewis. Evanston (Illinois), Row, Peterson and C°, 1957, 704 p.

653. JAARSMA (R.). — *Het amateurtoneel heeft een grote teak.* **H.T.**, 1956, N°s 11-12.

654. MELVILL (Harald). — *A complete guide to amateur dramatics.* London, Rockliff, XVI-310 pp., ill., bibl.

b) Théâtre Scolaire et Universitaire

655. *Difendono l'arte ma bussano a quattrini.* Maschere, janv. 1957 [Italie].

Nécessité d'introduire le théâtre à l'école, de représenter les classiques, de réformer les écoles d'art dramatique, d'instituer des bibliothèques et musées.

656. *Teatro universitario. Il centro per il teatro dell'Università di Genova.* **R.**, VII, N° 9, [1957].

657. ADEL (Kurt). — *Die Dramen des P. Johann Baptist Adolph S. J.* Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theater Forschung, 1952-53, [Wien 1957].

658. BERTIN (P. M.). — *Stampa, spettacolo e educazione.* Milano, Carlo Marzorati, 1956, in-8°, VII-142 p.

659. BROOKS (John). — *On staging scenes from the Comedia.* **B.C.**, Vol. IX, N° 2.

Sur l'intérêt pour les troupes universitaires de représenter des extraits de Comedias.

660. GRAPIN (Maurice). — *L'art dramatique à l'école et dans la culture populaire.* Documents publiés par les éditions Scolaires, Chambéry, 5e année, N° 1, oct. 1957, in-8°, 80 p.

661. TROTIGNON (Pierre). — *Le festival universitaire* 1957. **T.P.**, N° 27, 1957.

662. VIAZZI (C.). — *Teatro universitario : la Compagnia di Ca' Foscari di Venezia.* **R.**, VII, N°s 7-8.

663. 85 *let Obrtniskega odra.* 1871-1956. *Jubilejni gledaliski list ob 85 obletnici Obrtniskega odra.* Ljubljana, Uredil Oster Peter, 1956, 20 × 14,5, 16 p., ill.

X

THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE

664. *Les théâtres pour enfants, phénomène typiquement soviétique, sont les écoles du public.* **A.**, N° 653, 1958.

665. CHANCEREL (Léon). — *L'enfance et le théâtre.* Œuvres Laïques de la Seine, déc.-janv. 1958, N° 38.

666. RAVON (G.). — *A l'école du spectateur* 1967. *Le théâtre pour enfants défend la part du rêve et se méfie de la science-fiction.* **F.L.**, N° 605, 1957.

XI

PANTOMIMES, CIRQUE ET MUSIC-HALL, MARIONNETTES OMBRES, etc.

667. — *Le cirque en France et à l'étranger.* **C.U.**, N° 26, 1957.
Chroniques sur le Grand Cirque 57, Medrano. Bouglione, Le Cirque à Lille, Bordeaux, Marseille, Londres, Berlin, Bruxelles, en Espagne.

668. BONNAT (Yves). — *Le music-hall a résisté aux assauts du disque et de la Radio.* **A.**, N° 651, 1958.

669. COURT (Alfred). — *Tournée espagnole* [*Zoo-Circus* 1927]. **C.U.**, N° 26, 1957.

670. — *Figures du Cirque.* Ibid., N° 27, 1957.
RANCY, PLÈGE, BUREAU, PINDER, PÉRIÉ, MEGE, LÉONCE.

671. COXE (A. H.). — *Le professeur Maladolly.* Ibid., N° 26, 1957.

672. DELETANG-TARDIF (Y.). — *Adieu, Boulicot!* Ibid., N° 27, 1957.

673. DEMUNSTER (M.). — *Nouveau mode de montage.* Ibid.

674. DOBROVOLSKI (Oleg). — *Le spectacle du cirque et l'art du clown.* Ibid.

675. FARNSWORTH (Marjorie). — *The Ziegfield Follies.* P. Davies XXV-194 pp., ill.(1re édition, New York, Putnam, 1957).

676. GROCK. — *Grock, king of clowns.* ed. by Ernst KONSTANTIN, translated (from the German) by Basil CREIGHTON. London, Methuen, 221 pp., ill.

677. — *Ma vie de Clown.* Paris, Pierre Horay, 1957, in-16, jésus, 256 p.

678. MULLE (R.). — *La piste et la voltige.* **C.U.**, N° 27, 1957.

679. HERISSE (Marc). — *La crise des cabarets n'existe pas sur la rive Gauche.* **A.**, N° 647, 1957.

680. ROUGEUL (J.) et LASSALLE (J.). — *Cinq sur dix des cabarets-théâtres de Paris sont condamnés.* **A.**, N° 625.

681. THETARD (Henry). — *Trucs réputés impossibles.* **C.U.**, N° 27, 1957.

682. — *Pour un soir Willy Hapenbeck est revenu dans Paris qui l'acclamait un demi-siècle auparavant.* Ibid., N° 26, 1957.

683. — *Puppet parade.* VIII, **P. J.**, N° 6.
The creative approach Bob Mills. The Aikens, Ralph Chese. The Gilmores Paul's puppets.

684. BRAMALL (E.). — *A toy-theatre centenary.* **D.**, Winter, 1956.
B. POLLOCK (1856-1937).

685. CHESSE (Ralph). — *El retablo de Maese Pedro.* **P. J.**, VIII, N° 6.

686. CUISINIER (Jeanne). — *Le Théâtre d'ombres à Kelantan* [Java]. Paris, Gallimard, 1957, in-8° carré, 16 pl. h.-t.

687. FUNNEMAN (J.). — *Speel eens poppenkast.* Utrecht, Cantecleer, 62 p.

688. GRAWE (Claus). — *Handpuppenbühne.* Ravenburg, Otto Maier Verl.

689. JONG (L. de). — *Poppenkast en poppen maken.* Utrecht, Cantecleer.

690. JURKOWSKI (H.). — *Le théâtre des marionnettes.* **T.M.**, Vol. VI, N° 2.

691. KOLLER (E.). — *Die zauberkiste.* Lehrmittel, Robert Zeise en Co, 63 p.

692. KURET (Niko). — *Osirotele lutke. V spomin akademskemu slikarju Milanu Klemencicu, prvemu slovenskemu lutkarju.* Gledaliski list S.N.G. v Llubljani Drama, N° 9, 1957.

En mémoire du peintre M. Klemencic, le premier montreur de marionnettes slovène.

693. MENDHAM (Nellie). — *It's fun to visit Puppeteers.* **P.J.**, VIII, N° 6.

694. TILLSTROM (Bun). — *The puppet Theatre.* Ibid., VIII, N° 6.

695. TOBIAS (Onkel). — *Kasperletheater.* Berlin, Gebrüder Weiss Verl., 80 p.

XII

RAPPORT DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique

696. *Covent Garden statistics*, 1956-1957. Opera, 1957, N° 9.

697. *Musique pour le Nô.* Programme de la semaine japonaise au Théâtre des Nations, 1957.

698. BEDARIDA (Henri). — *L'opéra italien jugé par un amateur français, en* 1756. In *A travers Trois Siècles de littérature italienne*, Paris, Didier, 1957.

699. BERTHIER (Paul). — *Réflexions sur la vie et l'art de Ph. Rameau.* Paris, A. et J. Picard, 1957, in-8°, 110 p.

700. CRASKE (Margaret) and DERRA DE MORODA. — *The theory and practice of advanced allegro in classical ballet* (Cecchetti method). London, Beaumont, 1956, 144 p.

701. CUTTS (J. P.). — *The original music of a song in 2 Henry IV.* **Sh. Q.**, VII, N° 4.

702. DUMESNIL (René). — *Das problem der Dezentralisation auf dem Gebiet der Oper.* Antares, 1957, N° 4.

703. — *Paris, die Heimstätte einer internationalen Bühne.* Ibid.

704. EATON (Q.). — *Opera caravan; the adventures of the Metropolitan on tour,* 1883-1956. London, Calder, XV - 400 p., ill. Originally publ. New York, Farrar, Strauss, 1957.

705. JARUSTOWSKI (B. M.). — *Die Dramaturgie der klassischen russischen Oper.* Aus dem Russ. von Ruth E. RIEDT. Berlin, Henschelverlag, 1957, in-8°, 752 p.

706. LEIBOWITZ (René). — *Histoire de l'Opéra.* Paris, Corréa, 1957, in-8° carré, 458 p., 16 h.-t.

707. — *« Pelléas et Mélisande » ou le « No man's land » de l'art lyrique.* Critique, N° 116, 1957.

708. PANNAIN (Guido). — *Giacchino Rossini.* Prog. des Journées lyriques italiennes au Théâtre des Nations, 1957.

709. — *Gaetano Donizetti.* Ibid.

710. PEARSON (Hesketh). — *Gilbert, his life and strife.* London, Methuen, 276 pp., ill.

711. PIERRE-BOYE (M.). — *Donizetti et l'opéra italien, IV, V, VI.* Revue de la Méditerranée, N°s 76-77-78.

712. PREGER (Andreja). — *Nova komicna opera u Narodnom pozoristu. Premijera « Pokondirene tikve » od M. Logara.* Savremenik, 1957, N° 1.

Un nouvel opéra comique de Mihovil LOGAR *au Théâtre National Serbe.*

713. RICHTER (H.). — *Leos Janacek.* BEB Breitkopf et Härtel, 1957, in-8°, 120 p.

714. RONGA (L.). — *Bach, Mozart, Beethoven.* Venezia, Neri Pozza, 1956, in-8°, 319 p.

715. STUCKENSCHMIDT (H. H.). — *Leos Janacek.* Programme des soirées lyriques allemandes au Théâtre des Nations, 1957.

716. SULLIVAN (Sir A. S.). — *The Savoy operas, being the complete text of the Gilbert and Sullivan operas as originally produced in the years* 1875-1896, *by Sir W. S. Gilbert.* London, Macmillan, 1957, 2 Vol.

Les livrets seulement.

717. TAPPOLET (Willy). — *Arthur Honegger.* Trad. de l'allemand par Claude Tappolet. Préface d'Alfred Cortot. Neuchatel, La Baconnière. 1957, in-8°, 306 p., notations musicales.

718. WERBA (E.). — *Rinascimento mozartiano.* Umana (Trieste), mai-juin 1957.

b) Danse et ballet

719. NATIONAL BOOK LEAGUE. — *Ballet (a catalogue) of an exhibition of books, mss, playbills, prints, etc., illustrating the development of the art from its origins until modern times,* organised by Ivor Guest. London, National Book League. 70 pp., ill.

720. — *Le renouvellement des thèmes de ballet.* Enquête menée par Marcel Lobet. **T.M.**, Vol. VI, N° 3, ill.

Réponses de Frederik Ashton, Kresimir Baranovic, Mladen Bassic, Maurice Bejart, Boris Blacher, André Boll, Edouard Borovansky, Vladimir Bourmeister, Janine Charrat, Jean Cocteau, Birgit Cullberg, Beth Dean, Ugo Dell'Ara, Anton Dolin, Werner Egk, Margot Fonteyn, de Arias, Françoise et Dominique, Bianca Gallizia, Sonia Gaskell, Franjo Horvat, Doris Humphrey, La Mera, Niels Björn Larsen, Irène Lidova, Jose Limon, Alexandre Louchinne, Colette Marchand, Aúrelio Milloss, Igor Moisseev, Oscar Navarro, Galina Oulanova, Maia Plissetzkaia, Mira Redina, Georges Reymond, Dusan Ristic, Elvira Ruziczka, Helen Tamiris, Tomislav Tanhofer, Mikhail Tchoulaki, Walter Terry.

721. — *Le ballet soviétique Berezka.* Programme de la semaine soviétique au Théâtre des Nations, 1957.

722. — *Quarant' anni in sintesi. Gli spettacoli, i balletti, le arti, le lettere, i principale avvenamente che hanno fatto la storia della cultura francese da Diaghilew ai nostri Giorni.* **Palsc.**, N° 61, 1957.

723. BONNAT (Yves). — *Je voudrais être danseuse.* **A.**, N°s 645 et 646, 1957.

Enquête sur les conditions de travail et de vie.

724. BOURGEOIS (J.). — *Il successo di Serge Lifar piccolo emigrante di Kiev creatore del balletto modeno Francese.* **Palsc.**, N° 61, 1957.

725. CHRISTOUT (M. F.). — *Une année chorégraphique.* Théâtre de France, Vol. VI, ill., 1956.

Les Ballets de la Tour Eiffel. Les Ballets de l'Etoile. Les Ballets Jean Babilée. Les Ballets africains. Les Ballets Roland Petit. Interview de Roland Petit, par M. F. Christout. *Le Ballet du Marquis de Cuevas. Le Ballet à l'Opéra de Paris. Le Ballet aux Etats-Unis, par* Lilian Moore. *Le jubilé du Ballet britannique, par* Ivor Guest, *Renaissance du Ballet italien, par* Gianni Carandente.

726. DE VALOIS (Dame Ninette). — *Come dance with me; a memoire,* 1898-1956. London, Hamish Hamilton, XVI-234 pp., ill.

727. ESTEVAO SAPORTES (J.). — *A musicá e o bailado « The Prince of pagodas » de Benjamin Britten.* Vertice, N°s 167-168, 1957.

728. GAXOTTE (Pierre). — *Le danseur foudroyé* [Nijinsky]. **F.L.**, N° 611, 1958.

A propos de la thèse de Françoise Reiss.

729. GUEST (Ivor). — *Ballet books.* Books (Journal of National Book League), N° 313.

730. LIDO (Serge). — *Ballet N° 7. L'année chorégraphique* 1956-1957. Préf. de Léonide Massine, commentaires par Irène Lidova. Paris, Soc. Française du Livre, 1957, 24 × 30, 150 phot.

731. LIEBERMANN (W. S.). — *Picasso and the dance; exerpts from Picasso and the ballet.* With an introduction by L. Jeel. Dance Magazine, sept. 1957.

732. LIFAR (Serge). — *Les trois grâces du* XX*e siècle.* Paris, Corréa, 1957, in-16 jésus, 8 h. t.

Pavlova, Karsavina, Spessivtzeva.

733. SCOTT (A. C.). — *La danse dans la Chine d'aujourd'hui.* **T.M.**, Vol VI, N° 3, ill.

734. SIMKIE (Mrs). — *Tendances récentes du ballet en Inde.* Ibid.

735. THORESBY (C.). — *Japanese troupe in Paris Festival.* Musical America, August, 1957.

736. TURSKA (I.). — *Le ballet polonais.* **T.M.**, Vol. VI, N° 2.

737. VINCE (Stanley W. E.). — *Marie Sallé.* **T.N.**, Vol. XII, N° 1.

738. WILSON (G. B. L.). — *A dictionary of ballet.* London, Penguin Books, 283 pp., ill.

c) Arts plastiques

739. PERRISSIN. — *Un portrait inconnu d'Armande Béjart.* Mémoires de la Société Historique et Archéologique d'Argenteuil et du Parisis, N° 20, 1956-1957.

d) Cinéma

740. 500 *filmova za decu i omladinu.* Beograd, Savet drustava za staranje o deci i omladini Jugoslavie, 1956, in-8°, 131 p., ill.

Liste des films pour les enfants et la jeunesse, établie par le Conseil des associations pour la protection de l'enfance de Yougoslavie.

741. *Film i omladina.* Beograd, Savet drustava za staranje o deci i omladini Jugoslavijet, 1957, in-8°, 232 p.

Le film et la jeunesse; rapports et discussions de la Conférence du Conseil des associations pour la protection de l'enfance tenue à Novi Sad, décembre 1956; résumé en anglais.

742. *S. M. Eisenstein. Zivot, delo teorije.* Redakcija : Filip Acimovic, Vladimir Pogacic, Bosa Slijepcevic, Dusan Stojanovic. Beograd, Jugoslovenska kinoteka, 1957, in-8°, 160 p., ill.

Pages choisies d'Eisenstein et sur Eisenstein. Bibliothèque de la Cinémathèque yougoslave « Connaissance du Film », vol. 1.

743. — *Jahrbuch der Schweizer Filmindustrie* 1957. Genève, Tribune de Genève, 1957, in-8°.

744. AGEL (Geneviève). — *Federico Fellini.* Bruxelles, Coll. Encycl. du Cinéma, les grands créateurs du cinéma, 1957, 135 × 215, 20 p., ill.

745. AGEL (Henri). — *De Sica.* Id.

746. — *Robert Bresson.* Id.

747. BERGER (John). — *Look at Britain!* London, Sight and Sound, 1957, N° 1 (Review of documentaries).

748. BLUESTONE (G.). — « *Madame Bovary* » *in Book and Film.* The Tulane Drama Review, Vol. I, N° 3.

749. — *Novels into films.* London, Oxford U. P., XV, 237 pp., ill., bibl. Published jointly with John Hopkins P., Baltimore.

750. CUTTS (John) and HOUSTON (Penelope). — *Blacklisted.* London, Sight and Sound, 1957, N° 1 (Trials for Un-American activites in Holywood.)

751. DAVAY (P.).— *Jean Renoir.* Bruxelles, Coll. Encycl. du cinéma; les grands créateurs du Cinéma, 1957, 135 × 215, 20 p., ill.

752. — *John Huston.* Id.

753. EDWARDS (Roy). — *Movie Gothick, a tribute to James Whale.* Sight and Sound, 1957, N° 2.

754. GIRAUD (J.). — *Quelques néologismes récents dans la langue du cinéma.* Le Français Moderne, 1957, N° 3.

755. KAZAN (Elia). — *The writer and motion pictures.* London, Sight and Sound, 1957, N° 1.

756. KEHOE (Vincent J.). — *The technique of film and television make-up.* London, Focal P., 260 pp., ill.

757. LEPROHON (P.). — *Charlie Chaplin.* Paris, 1957, in-8° carré, 140 phot.

758. LAVIGNE (Pierre), LYON-CAEN (Gérard). — *Traité théorique et pratique de droit du cinéma français et comparé.* Paris, R. Pichon et Durand Auzias, 1957, 2 vol., 1.000 p.

759. MARCORELLES (Louis). — *Sacha Guitry.* Sight and Sound, N° 2.

760. MANVELL (A. Roger) and HUNTLEY (John). — *The technique of film music.* London, Focal P., 299 pp., ill., bibl.

761. MAURIAC (Claude). — *Petite littérature du cinéma.* Paris, le Cerf, 1957, in-8° cour., 192 p., ill.

762. MAUROC (Daniel). — *Théâtre, cinéma, télévision et leur crise de croissance.* **Th. A.**, N° 1, 1957.

763. MEILLANT (Jacques). — *Marcel Carné.* Bruxelles, Coll. Encycl. du cinéma : les grands créateurs du cinéma, 1957, 135 × 215, 20 p., ill.

764. MICHA (René). — *Robert Aldrich.* Id.

765. MONNOD (Roland). — *Working with Bresson.* London, Sight and Sound, 1957, N° 1.

766. MONTAGU (Ivor). — *Dovzhenko poet of life eternal.* London, Sight and Sound, 1957, N° 1.

767. MOULLET (Luc). — *Luis Bunuel.* Bruxelles, Coll. Encycl. du cinéma : les grands créateurs du cinéma, 1957, 135 × 215, 20 p., ill.

768. OZON (Nijat). — *Sinema sanati.* Ankara, Sinema yayinlari, 1956, in-8°, 116 p., 250 kr. (Sinema dergisi yayinlari : 1.)· Bibliog.

L'Art du cinéma.

769. PAYNE (Robert). — *The great Charlie.* Rev. ed., London, Pan Books, 270 pp., ill. Previous ed. Deutsch., 1952.

770. PERIES (Lester). — *A film maker in Ceylon.* Sight and Sound, 1957, N° 2.

771. RIPAMONTI (I.). — *Teatro e cinema.* **S.**, N° 137, 1957.

772. ROBINSON (David). — *Looking for documentary. I : the background to production.* London, Sight and Sound, 1957, N° 1.

e) Radio et télévision

773. CROX (Duncan). — *From screen to screen; cinema films on television.* Sight and Sound, N° 2.

774. ELLIOTT (W. Y. ed.). — *Television's impact on American culture.* London, Angus and Robertson, XVI-382 pp. Published jointly with Michigan State U.P.

775. FOWLER (E. A. H.). — *The B.B.C. Riverside Television Studios; the architectural aspects.* London, B.B.C., 28 pp., ill.

776. FRETTE (Guido). — *Scenografia e televisione.* **S.**, N° 137, 1957, ill.

777. JACOB (Sir Ian). — *Television : twenty-one years and onwards.* Listener, N° 1492.

XIV

THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

778. *Die Theaterwissenschaft im Geistleben der Gegenwart.* **M.K.**, 1957, N° 3.

Textes de T. KROGH *(Danemark).* Hans KNUDSEN *(Allemagne Fédérale).* E. M. Von FRANKELL *(Finlande).* A. VEINSTEIN *(France).* G. WICKHAM *(Grande-Bretagne).* K. F. KUMBATOVIC *(Yougoslavie).* Ben ALBACH *(Hollande).* H. KINDERMANN *(Autriche).* E. STADLER *(Suisse).* H. TANER *(Turquie).* A. M. NAGLER *(Etats-Unis).*

779. *Bibliographie de Pierre Brisson.* Biblio, XXV, N° 7.

Critiques dramatiques, essais, préfaces.

780. *Le procès de J.-J. Gautier dictateur de la critique.* **A.**, N° 641, 1957.

Enquête discussion avec IONESCO, AUDIBERTI, LE POULAIN, SERREAU, REYBAZ, REGY, BLIN.

781. *Notre Maître Stanislavski* (Nás ucitel Stanislavskij), Prague, Editions Ceskoslovensky spisovatel, 1952.

782. BATAILLON (Marcel). — *Gaspar von Barth interprète de « La Célestine ».* **R.L.C.**, 1957, N° 3.

783. BROWN (Ivor). — *The press and the theatre.* **D.**, Spring 1957.

784. CRANE (R. S.). — *Varieties of dramatic criticism.* The Tulane Drama Review, Vol. I, N° 2.

785. KEMP (Robert). — *Pierre Brisson.* Biblio, XXV, N° 7.

786. PESTELLI (L.). — *Francesco Bernardelli.* **I.D.**, N° 250, 1957.

787. POSSENTI (E.). — *Vita splendente di Renato Simoni.* Ibid.

788. WALDBERG (Patrick). — *« Monsieur Maurice Boissard ».* **M.F.**, N° 1125, 1957.

Paul LEAUTAUD, *critique dramatique.*

XV

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genres

789. GIRARDET (Raoul F.). — *Les sollicitations de l'histoire.* **C.R.B.**, N° 21, 1957.

790. HAMELIN (Jeanne). — *Le théâtre chrétien.* Paris, Arthème Fayard, Coll. « Je sais, Je crois », 1957, 128 p.

791. LAFAYE (J.). — *Après le Romancero.* **C.R.B.**, N° 21, 1957.
Théâtre historique en Espagne.

792. LALOU (René). — *Du Roi Jean à Henry IV.* Ibid.

793. SCHERER (Jacques). — *Un théâtre historique existe-t-il en France?* Ibid.

b) Personnages

794. BEDARIDA (Henri). — *Christophe Colomb dans la littérature française. Christophe Colomb, héros de quelques drames français.* A Travers trois siècles de Littérature italienne, Paris, Didier, 1957.

795. BENMUSSA (S.). — *Les intrus.* **C.R.B.**, N° 21, 1957.
Le personnage non assimilé : Vasco, Joseph K, Lucile (La Répétition), *Mme Sans-Gêne, Bitos, source de comique ou de tragique.*

796. BOAS (G.). — *The evolution of the tragic hero.* The Tulane Drama Review, Vol. I, N° 1.

797. CLAVEL (Maurice). — *Le sacre après le bûcher.* **C.R.B.**, N° 21, 1957.
Jeanne d'Arc.

798. FARNOUX-REYNAUD (L.). — [Les cocus] *dans le théâtre.* N° Spécial du Crapouillot « *Les Cocus célèbres* », sept. 1957.

799. PASCAL (R.). — *Four « Faust ». From W. S. Gilbert to Ferrucio Busoni.* German Life and Letters, 1957, N° 3.

800. TCH'ENG NGEN (W.). — *Si Yeou ki ou le voyage en Occident,* traduit du chinois, Paris, le Seuil, 1957, 2 vol.
Contient les diverses aventures du Roi des Singes, Hing Tchö, égal de Sancho Pança ou de Panurge et héros du théâtre d'ombres, du théâtre de marionnettes, de la comédie et de l'opéra.

801. WADE (G. E.). — *A new book on women in male disguise.* **B.C.**, Vol. IX, N° 2.
A propos de l'ouvrage de Carmen Bravo Villasente La mujer vestida de hombre en el teatro español. *C.B.-V. dénombre* 109 *pièces dans lesquelles la femme porte le travesti.*

c) Thèmes

802. CASADEVALL (Domingo F.). — *El tema de la mala vida en el teatro nacional.* Buenos Aires, Ed. Guillermo Kraft, 1957.

803. JACQUOT (Jean). — *« Le théâtre du monde » de Shakespeare à Caldéron.* **R.L.C.**, 1957, N° 3.

804. MAN (P. de). — *La critique thématique devant le thème de Faust.* Critique, mai 1957.

805. WILSON (W. E.). — *Two recurring themes in Castro's play.* **B.C.**, Vol. IX, N° 2.

XVI

VARIA

806. KERN (Alfred). — *Le clown.* Paris, Gallimard, 1957, in-8° soleil.
Roman sur le cirque et les gens du voyage.